TIZIAN
VAN EYCK
RUBENS
RAFAEL
DÜRER
REMBRANDT

6

No 4079a.48

THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
OMNIVM
LVX
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 · 1878

MAR 29
1910
WMAPR 18
YAPR 28
YMAY 13
LFA MAY 31
FA Jun 14

Der Cicerone

in den

Kunstsammlungen Europas

Herausgegeben

von

Georg Hirth und Richard Muther

I. Band

Die Münchner Alte Pinakothek.

1898

Der Cicerone

in der

Münchner Alten Pinakothek

Von

RICHARD MUTHER

Fünfte Auflage. Mit 220 Illustrationen

München und Leipzig

G. HIRTH'S KUNSTVERLAG

1898

Bruckmann'sche Buch- und Kunstdruckerei, München.

PUBLIC LIBRARY

LUDWIG I.,

der Stifter der Kgl. Pinakothek.

(Nach dem Gemälde von FRANZ VON LENBACH.)

VORWORT.

Im Gegensatz zu den lexikalisch angeordneten Galeriekatalogen haben sich diese Bände die Aufgabe gestellt, auf historischem Wege in das Verständniss der Kunstwerke einzuführen. Grundlage bildet eine geschichtliche Darstellung, die zwischen den zerstreuten Werken das verknüpfende Band aufweist, die einzelnen Bilder dem Zusammenhang des jeweiligen Kunstlebens einordnet. Eine gewisse Willkür wird mit einer solchen Schilderung stets verbunden sein, da sie nicht aus dem Vollen schöpfen kann, sondern mit den Bestandtheilen einer Galerie rechnen muss. Doch tritt bei der Münchener Pinakothek dieser

Nachtheil weniger hervor, da sich ihre zufällig zusammengekommenen Theile sehr glücklich zu einem historischen Gesammtbild vereinen. Von den sechs bayerischen Fürsten, deren Bildnisse im Stiftersaal hängen, hat jeder nach einer bestimmten Richtung die Sammlung ausgebaut. Nachdem schon im XVI. Jahrhundert Wilhelm IV. und Albrecht V. den Grundstein zur altdeutschen Sammlung gelegt, kaufte zu Beginn des XVII. Jahrhunderts Maximilian I. die grossen Schöpfungen Dürer's. Am Schlusse des Jahrhunderts fand Max Emanuel als Statthalter der Niederlande Gelegenheit, hervorragende Werke vlämischer Meister zu erwerben, während gleichzeitig Johann Wilhelm in Düsseldorf die berühmte Rubenssammlung anlegte. Vom Kurfürsten Karl Theodor in Mannheim wurden vorzugsweise holländische, von Herzog Karl in Zweibrücken französische Werke gesammelt. 1803, unter Maximilian Joseph, begann die Säcularisation der Klöster, die dem bayerischen Gemäldeschatz abermals wichtige Erzeugnisse der süddeutschen Schulen zuführte. Ludwig I. vereinigte die Sammlungen in dem neuen Galeriegebäude und ging planmässig an die Ergänzung der noch mangelhaften Partien. Durch den Ankauf der Boisseree'schen Sammlung erhielt die

altkölnische Schule ausgezeichnete Vertretung, während in Italien und den Niederlanden werthvolle Werke des Quattro- und Cinquecento erworben wurden. So umfasst die Pinakothek jetzt etwa 1450 Bilder. Wer die 12 Säle und 23 Cabinete durchschreitet, lernt die Geschichte der Malerei vom XIV. bis zum Schlusse des XVII. Jahrhunderts in mehr oder weniger signifikanten Beispielen kennen, und kann die Lücken, die beim XVIII. Jahrhundert vorhanden sind, wenigstens theilweise durch einen Besuch der benachbarten Schleissheimer Galerie ergänzen. Alle Forschungen der letzten Jahre sind, soweit sie zu gesicherten Ergebnissen führten, in dieser neuen Auflage berücksichtigt, Erörterungen über Streitfragen aber principiell vermieden worden. Uebrigens hat sowohl mein Text wie die technisch-ästhetische Einleitung meines verehrten Freundes Georg Hirth, die bisher dem historischen Theil vorausging, eine wesentliche Erweiterung erfahren, und es erwies sich deshalb, der Handlichkeit wegen, als nothwendig, die beiden Theile zu trennen. Hirth's Einleitung wird unter dem Titel »Kunstverständniss und Kunstgenuss« als besonderer Band die Reihe der Ciceroni eröffnen.

Muther.

Inhalt.

	Seite
I. Das XIV. Jahrhundert	1
II. Das XV. Jahrhundert im Norden	10
III. Das italienische Quattrocento	44
IV. Die germanischen Meister der Reformationszeit	64
V. Die Cinquecentisten und ihre Nachfolger	116
VI. Die Spanier	155
VII. Die Vlaamen	171
VIII. Die Holländer	224
IX. Die Franzosen	271
X. Das XVIII. Jahrhundert	281
Künstlerverzeichniss	290

I. Das XIV. Jahrhundert.

(An der Seite sind die Nummern der grossen Säle mit römischen, die der Cabinete mit fetten arabischen Ziffern angegeben, daneben die Nummern des amtl. Kataloges. Auch die Nummern der Illustrationen sind diejenigen des amtl. Kataloges.)

Die frühesten Bilder, die in Galerien zu sehen sind, gehören in's XIV. Jahrhundert. Das eigentliche Mittelalter bezeichnet für die Malerei ein Interregnum. Man beobachtet in den Katakomben, wie die junge christliche Kunst, obwohl sie einem neuen Geist Ausdruck geben will, sich dazu hilflos der Formen des alternden antiken Vorbildes bedient. Man verfolgt weiter, wie in Byzanz, nachdem das Christenthum herrschende Staatsreligion geworden, sich jene Musivkunst entwickelte, die zuerst ikonographisch und stilistisch den christlichen Typenkreis feststellte. Hatten in den griechischen Tempeln die goldstrotzenden Statuen des Zeus und der Pallas geprangt, so blickten nun von den Wölbungen der Basiliken die Gestalten Jesu und

seiner Heiligen, den ganzen Raum beherrschend, in machtvoller Erhabenheit nieder. Ihre riesenhafte Grösse, die ernst feierliche Haltung, ihr drohender, durchbohrender Blick übt eine beängstigende hypnotisierende Wirkung. Unwandelbar, ewig, unnahbar ragen sie ins Irdische herein. Man fühlt ihre Majestät, ihre Gerechtigkeit, ihre Strenge. Nur eins fühlt man nicht: dass das Christenthum die Religion der Liebe bedeutete. Aus dem milden Stifter des Glaubens, dem einfachen Jesus von Nazareth, war auf Beschluss der Concilien ein Gott, ein abstracter Begriff geworden. Das künden die Bilder. Von der Macht und Ewigkeit, der erbarmungslosen Würde und hohen Unerfasslichkeit des Göttlichen sprechen sie, nicht von dessen Güte. Eine Schranke ist aufgerichtet zwischen dem Menschen und seinem Schöpfer. Unvergleichlich imposant, aber schauerlich finster, mahnend, nicht gewährend, schreckend, doch nicht tröstend, strafend, doch nicht liebend, kalt, ohne Herz und Seele, steinern wie die Tafeln des mosaischen Gesetzes, starren die Gestalten uns an. Und da die Musivkunst überhaupt die massgebende Rolle im Kunstbetrieb spielte, übernahm auch die eigentliche Malerei, soweit sie in Miniaturen, in Wand- und Glasbildern zu Worte kam, viel von diesem starren versteinerten Stil. Durch die Seele zur Seele zu sprechen, lag ausserhalb der mittelalterlichen Sphäre.

Gerade darauf drängte aber der ganze Geist des Christenthums hin. Denn dieses unterband zwar mit seiner transcendentalen Tendenz die Hauptader künstlerischen Schaffens, indem es das Diesseits ächtete, die Sinnlichkeit, die Natur verfehmte. Aber in seinem Spiritualismus vertiefte es das Empfindungsleben, er-

schloss Schätze von Güte und Liebe, Demuth und Entsagung, die das Griechenthum noch nicht gehoben. War die griechische eine sinnliche, körperliche Kunst, so musste die christliche eine psychische, spirituelle werden. Hatte jene in der idealen Vollendung der Form, des Körperlichen ihr Ziel gesucht, so musste die christliche das ihre in der Schilderung des Geisteslebens finden. Gerade weil für sie die leibliche Erscheinung nur ein Gestell für den Geist, der Körper nur Hülle des himmlischen Schmetterlings ist, musste aus den Augen desto mehr das Göttliche strahlen. An die Stelle des starr Erhabenen musste das empfindungsvoll Beseelte, an die Stelle des Kalten das Innige, an die Stelle des Strengen das Milde, das Zarte, Holdselige treten. Die grosse kirchliche Bewegung, die sich im XII. Jahrhundert vollzog, lenkte die Malerei in diese Bahn.

In Italien trat Franciscus von Assisi auf, der seraphische Heilige, der die christliche Religion neu gründete, indem er an Stelle eines in Formelwesen erstarrten Cultus eine Religion der Liebe setzte. In Köln, im nächsten Jahrhundert, suchten die Mystiker Meister Eckardt, Tauler und Suso gleichfalls durch die Liebe den Abgrund auszufüllen, der bisher so unübersteigbar zwischen Gott und dem Menschen gähnte. Maria namentlich, die jugendliche Gottesmutter, die gütige Fürsprecherin, trat in den Mittelpunkt des Cultus. Sie stand in ihrer stillen Freundlichkeit und zarten Weiblichkeit dem Herzen näher als die heroisch tragische Gestalt des Gottessohnes und die unerfassliche Majestät Gottvaters. Ihr widmen die Mystiker Hymnen, die an die ritterliche Frauenverehrung der Kreuzfahrer, an die schwärmerischen

Liebeslieder der Minnesänger mahnen. An Maria und den minniglichen Jungfrauen ihres Gefolges lernte auch die Kunst, was ihr am meisten fehlte: den Ausdruck des Psychischen. Die grosse That des XIV. Jahrhunderts war, dass es dem Ewigen eine menschliche Seele gab.

In italienischen Sammlungen, etwa in der Akademie von Florenz oder der Galerie von Siena kann man diese Wandlung deutlich verfolgen. Man beobachtet, wie an die Stelle der willen- und gefühllosen Gottesträgerin, der ernst feierlichen Maria mit dem segnenden Gottessohn, wie sie das Mittelalter dargestellt hatte, nun die milde Jungfrau, die huldvolle Königin tritt. Anmuth und Weichheit beginnt die mürrisch harten Züge zu verklären. Eine leichte Neigung ihres Hauptes sagt, dass sie die Gebete der Menschen hört, ihnen Hilfe und gnädige Verzeihung erwirken kann.

Die paar Werke, die man in München sieht, sind dafür wenig bezeichnend. Das einzige grössere Ma-
17,978 donnenbild, das um 1300 in Toskana entstanden sein mag, zeigt, wie lang es doch dauerte, bis die neue Empfindung die überkommenen Formen sprengte. Das, was man »byzantinische« Formgebung nennt, liegt noch wie ein Bann darauf. Die steife Haltung, der leblose Ausdruck, die Bildung der Augen, der Nase, der Gewandfalten — alles verräth, wie eng diese älteste Tafelmalerei mit dem Mosaik zusammenhängt.
17,979 Aus der Schule *Cimabue's* ist ein kleines Diptychon
17,981 bis 983 da. Von *Giotto* sieht man ein paar Scenen aus der Geschichte Christi, Fragmente einer Bilderserie, die er für Sakristeischränke der Kirche Sta. Croce malte, und die heute in der florentinischen Akademie, in

Berlin und München zerstreut ist. Aus der Giotto-schule sind *Agnolo Gaddi* und *Spinello Aretino*, beide mit Heiligengestalten vertreten. Die Schule von Siena ist durch ein Flügelaltärchen *Lippo Memmi's* mit der Himmelfahrt Mariä repräsentirt. Auch kann man in diese Epoche noch die drei kleinen Tafeln mit der Legende der Heiligen Cosmas und Damianus rechnen, Predellen eines Madonnenbildes, das der holdselige *Fra Angelico* 1438 für den Hauptaltar von San Marco malte. Aber Münchens Besitzstand ist doch zu gering, die Bildchen fallen neben den signifikanten Werken, die man in Italien sieht, so wenig in's Gewicht, dass es unmöglich ist, kunsthistorische Erörterungen daran zu knüpfen.

VIII, 984a u. 984b VIII, 987 u. 988 17,986 17,989 bis 991

Deutlicher spiegeln in einigen kölnischen Werken die Ideale des XIV. Jahrhunderts sich wider, jene Ideen von Demuth, Frömmigkeit und hingebender Gottesminne, die auch die Schriften der Mystiker durchzittern. Suso namentlich ist für das Empfindungsleben der Epoche bezeichnend. Sein ganzes Leben ist ein Minnekampf, seine Verehrung der Madonna von glühender Liebeswärme. Herzlieb nennt er sie. In nächtlichen Visionen erscheint sie ihm, in langem, weissem Gewand, einen Rosenkranz im goldblonden Haar, und er hört Gesänge, als ob Engelsharfen erklängen. Die Bilder sind gewissermassen in die Malerei übersetzte mystische Visionen, blumenzarte, ätherische Träume erdentrückter Schwärmer. Sie vergegenwärtigen uns Zustände, in die wir uns träumend versetzen möchten, wo das Herz noch in ungebrochenem Seelenfrieden am Uebersinnlichen hängt, ohne Skepsis in kindlicher Gläubigkeit sich ihm hingibt. Gerade das gesteigerte Empfindungsleben, die Stimmungs-

1. Meister Wilhelm: Veronica mit dem Schweisstuch. (Lith. Strixner.)

schwelgerei macht uns die Bilder so lieb. Es ist ein so moderner Zug, wie diese Meister aus der Wirklichkeit sich in ein Heimathland der Seele flüchten und es mit allen Reizen der Mystik umweben. Gewiss darf man nicht mit realistischem Massstab an sie herantreten. Sie wollen gar nicht Wirkliches wiedergeben. Gerade aus der Unterordnung des Körperlichen unter das Seelische resultiren alle Vorzüge ihrer Kunst. Die typische Aehnlichkeit der Gestalten, das reine Oval der Köpfchen, ihre schlanke biegsame Anmuth, der Goldgrund, der sie wie leuchtender Himmelsglanz umfliesst — es dient dazu, in eine ferne Welt zu entrücken, wo alles anmuthig und schön ist, die Gefühle zart und fein, in ein Paradies, wo keine Rohheit, kein Misston die grosse Harmonie, die himmlische Sphärenmusik stört.

Die liebliche Veronica mit dem Schweisstuch ist das älteste der Münchener Bilder. Mag sie von
I,1 *Meister Wilhelm* oder von Hermann Wynrich herrühren — jedenfalls ist sie in ihrer seligen Weltverlorenheit und körperlichen Gebrechlichkeit für die altkölnische Empfindungsweise ein gutes Beispiel. Dass

selbst die Landschaft schon zuweilen herangezogen wird, um die Paradiesstimmung der Bilder zu steigern, ist ebenfalls den Lehren der Mystiker zu danken. Wie in Italien Franciscus, hatte in Deutschland Suso die Natur vom Fluche der Mönchstheologie befreit. Blumen, besonders Rosen, Paradiesgärten, in denen die Madonna wandelt, kommen häufig in seinen Visionen vor. Darum wagen es auch die Maler, die Madonna im Freien darzustellen,

5. Stephan Lochner: Maria im Rosenhag.
(Phot. Bruckmann.)

auf blumigem Rasen, gleich einer Prinzessin von sittigen Ehrenfräulein umgeben. Vögel singen in den Zweigen. Engel flattern umher, musiziren, pflücken Blumen, unterrichten das Christkind im Zitherspiel. 1,2 1,5

Das ist das Merkwürdige dieser ebenso überirdischen wie naturfrischen Kunst, dass sie das Paradies schildern möchte und dazu Züge irdischer Anmuth braucht. So dringen trotz aller Erdenflucht gewisse weltliche Elemente ein. Das Aetherische ist nicht mehr das einzige Ziel. Die Körper verlieren ihre Schmächtigkeit, die Köpfe werden rundlicher, Hände und Arme weniger mager. Die Füsse, die früher kaum den Boden zu berühren wagten, stehen in behaglicher Breite da. Bei den Köpfen der Frauen ist

weniger das Magdhafte, Schüchterne als das frisch Heitere betont. Die Tracht, bisher ganz ideal, in schweren Massen den Körper umfliessend, folgt mehr dem Kostüm des Tages. Man glaubt die Himmlischen zu ehren, indem man sie mit all den kostbaren Dingen schmückt, Edelsteinen, Perlen und brokatenen Kleidern, wodurch sich die Vornehmen dieser Welt von den gewöhnlichen Sterblichen unterscheiden.

I,3 u. 4 In den Tafeln mit Heiligengestalten, die dem *Stephan Lochner* zugeschrieben werden, zeigen sich deutlich diese neuen Züge. Das Minnigliche, Unschuldige, Holde Meister Wilhelm's ist geblieben. Aber die Figuren sind um einen Grad irdischer, ihr Auftreten ist weniger befangen, ihre Tracht reicher, mit Kleinodien überhäuft. Es spricht ein Maler, der mit kindlicher Lust alles Glänzende, Funkelnde sammelt, um seine Heiligen damit zu schmücken. Kecke Weltfreude mischt sich mit der entsagenden Weltflucht von früher.

4. Stephan Lochner: Die Heiligen Katharina, Hubertus und Quirinus. (Lith. Strixner.)

In dem folgenden Werk tritt freilich desto mehr hervor, dass eine solche Mischung verschiedener Klangfarben leicht Missaccorde ergibt. Der

Meister, der das grosse Heisterbachsche Altarwerk mit Apostelfiguren und Scenen aus dem Christus- und Marienleben malte, hat nichts mehr von dem stillen Reiz der Aelteren. Er sucht schärfer zu charakterisiren, bewegtere Darstellungen zu geben, und dazu reicht sein Können nicht aus. Alles wird unter seinen Händen vulgär, hausbacken, materiell. Der Himmel ist verloren und die Poesie des Irdischen noch nicht entdeckt. Es verräth sich, dass man an der Grenzlinie zweier Zeitalter steht. Ein neues Weltalter begann heraufzuziehen, wo andere Interessen, andere Werthe vorherrschten. Und diese Umformung der mittelalterlichen Gedankenwelt trug auch die Kunstideale des Mittelalters zu Grabe. I,9–18

II. Das XV. Jahrhundert im Norden.

Jahrhundert, die Geister erwachen, die Studien blühen, es ist eine Lust zu leben.« Diese Worte Ulrich von Hutten's scheinen dem historischen Blick fast besser auf das XV. als auf das XVI. Jahrhundert zu passen.

Die Cultur des Mittelalters war durchaus kirchlich gewesen. Jetzt machten zum ersten Mal Herz und Kopf, Sinnlichkeit und Denken ihre Rechte gegenüber der Askese und dem Mysticismus geltend. Die Demuth weicht dem Gefühl persönlicher Stärke, der Zug nach dem Jenseits dem nach dem Diesseits. Statt noch mit dem Wechsel auf die himmlische Seligkeit sich zu begnügen, beginnt der Mensch sich auf der Erde einzurichten, die Kräfte und Geheimnisse des Alls sich dienstbar zu machen. Die Umwälzung aller staatlichen Verhältnisse, die Erfindung der Buchdruckerkunst, die Erfolge der Seefahrer — schon das genügte, den geistigen Standpunkt der Welt zu verschieben.

Die Kunst geht immer mit den allgemeinen Anschauungen, der Cultur, den Sitten parallel. Sie ist der Spiegel, die »abgekürzte Chronik« ihrer Zeit. Daher macht sich die veränderte Weltanschauung sofort auch auf künstlerischem Gebiete geltend.

Wohl blieb der Stoffkreis im Wesentlichen kirchlich. Denn die Kirche war noch immer der vornehmste Auftraggeber. All jene kleineren Gattungen der Malerei, die später zur Entwicklung kamen, das Sittenbild, die Landschaft, das Stillleben kannte das XV. Jahrhundert noch nicht. Das Porträt allein, das als gesonderter Kunstzweig in Aufnahme kommt, verräth, dass ein neues Geschlecht auf den Schauplatz getreten, das sich nicht mehr entschliessen kann, ganz zu sterben, sondern seinen Namen, sein Bild fernen Generationen hinterlassen will. Weit wichtiger als dieses vereinzelte Eindringen weltlicher Stoffe aber ist, dass überhaupt die ganze religiöse Malerei verweltlicht wurde, dass der neue Zeitgeist selbst die altüberlieferten kirchlichen Gestalten in durchaus profanem Sinne umformte. Was den Künstler leitet, ist nicht mehr Religion, sondern Enthusiasmus für die Wirklichkeit, für das Leben.

Daher die ausschlaggebende Rolle, die auch in den biblischen Bildern fortan die Porträtmalerei spielt. Es genügt den Malern nicht, die Physiognomie ihrer Zeitgenossen in eigentlichen Bildnissen festzuhalten. Auch die biblischen Compositionen setzen sich ausschliesslich aus Porträtfiguren zusammen. Erst sind es die Stifterporträts, die — früher gar nicht vorhanden oder ganz klein gehalten — zu lebensgrossen Figuren anwachsen. Dann werden die Freunde der Maler als heilige drei Könige oder dergl. in die

Bilder eingeführt. Schliesslich verzichten die Heiligen selbst auf ihren überirdischen Charakter. All die Wesen, die früher im Reiche des Idealismus gewohnt, verwandeln sich in Menschen von Fleisch und Blut, die sich von den wirklichen nur durch den Heiligenschein unterscheiden.

Und diese Porträtähnlichkeit beschränkt sich keineswegs auf die Köpfe. Das Quattrocento war die prachtliebendste Epoche der Kulturgeschichte, ein Jahrhundert, das unerschöpflich war in der Erfindung neuer Moden, durch keine Luxusedicte sich die Freude am Toilettenprunk rauben liess. All diese bizarren Dinge halten nun in die Kunst ihren Einzug. Die pikantesten Toiletten, die kokettesten mit Federn garnirten Mäntelchen, die gigerlhaftesten Schnabelschuhe, die abenteuerlichsten Kopfbedeckungen werden den Heiligen gegeben. Im schärfsten Gegensatz zum XIV. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Bettelmönche, schwelgt man im glitzernden Glanz dieser Welt. Ein raffinirtes Luxusbedürfniss scheint wie in die Menschen plötzlich in die Bewohner des Jenseits gefahren zu sein. Das Resultat ist, dass in der Kunst des XV. Jahrhunderts, obwohl die Stoffe biblisch sind, doch schon die ganze Profanmalerei späterer Jahrhunderte beschlossen liegt, dass in den Werken, obwohl sie nur Heilige darstellen, doch die ganze Zeit mit ihren Menschen und Trachten, ihren Waffen und Geräthen, ihren Zimmereinrichtungen und Bauwerken fortlebt.

Denn auch der Hintergrund der Bilder weist eine durchgreifende Neuerung auf. Nachdem schon die Kölner zuweilen Blümchen und Rosenhecken auf dem mittelalterlichen Goldgrund angebracht, ist für die menschgewordenen Heiligen des Quattrocento die

Erde, die irdische Wirklichkeit der einzig mögliche Wohnplatz. Die Zimmer, in denen sie sich aufhalten, sind die gleichen, die man noch jetzt in alterthümlichen Städtchen sieht. Und die Landschaften, durch die sie schreiten, sind dieselben, auf die noch heute die Sonne scheint. Bauwerke, Städteansichten, Thürme und Schlösser füllen den Hintergrund, bald den Kamm eines Gebirges krönend, bald in fruchtbaren Ebenen sich ausbreitend. Selbst bei Scenen, die in Innenräumen vor sich gehen, blickt man gewöhnlich durch ein Fenster noch auf Wälder und Wiesen, auf Flüsse und Berge. Es wird sogar mehr gegeben, als das Auge wirklich erkennen könnte. Selbst das Entfernteste ist gerade so scharf gezeichnet, funkelt in ebenso glänzenden Farben wie das Nächste. Das scheint dem modernen Auge oft unnatürlich. Aber man versteht leicht, von welchen Gefühlen die Künstler ausgingen. Nachdem die Natur so lange fremd gewesen, die Figuren nur vom Goldgrund sich hatten abheben dürfen, ergab sich als natürliche Reaction diese detailreiche Landschaft, die nichts Undeutliches, nichts weich Zerfliessendes kennt, in ehrfürchtigem Pantheismus das kleinste Blatt und den funkelnden Thautropfen für gleich wichtig hält wie die stolzeste Palme, den Kieselstein für gleich bedeutend wie den gewaltigen Felsen, die nicht dulden will, dass eine trübe Atmosphäre den Glanz der Dinge verdunkle, und deshalb noch in meilenweiter Ferne alles in ungebrochenen Farben glitzern und leuchten lässt.

Selbstverständlich bedurfte eine solche Malerei, die nicht mehr blos fromme Empfindungen wecken, sondern die irdische Welt in all ihrer Energie, Frische und Schönheit spiegeln wollte, viel grössere technische

Kenntnisse, als sie das Trecento besessen. Und so ist, nicht auf dem Gebiete der Culturgeschichte allein, auch auf dem der Malerei das XV. Jahrhundert das der Erfindungen und Entdeckungen. Es hat die technischen Darstellungsmittel mehr verbessert als der gesammte tausendjährige Zeitraum vorher. Schärfung und Schulung des Auges, Feststellung der Grammatik des Métiers sind die Dinge, an denen man unermüdlich, mit Aufbietung aller Kräfte arbeitet. Naturam vincere, Können, zielbewusstes Wissen sind die Schlagworte des Zeitalters. Erst auf der Grundlage, die das Quattrocento schuf, konnte sich überhaupt die moderne Malerei erheben.

Eine der ersten Neuerungen war das Studium der Anatomie. Lange durch religiöse Vorschriften untersagt, lebt es im Beginn des XV. Jahrhunderts wieder auf und gibt der Kunst die feste Basis. So wenig nackte Figuren dargestellt wurden, fühlt man doch selbst bekleideten an, dass unter den Gewändern ein richtig gezeichneter Körper lebt und athmet. Das Studium der Perspektive erforderte besondere Arbeit. Während die Früheren bei der Unterscheidung des Nahen und Fernen nur empirisch ihrem Gefühl und Augenmaass folgten und jedesmal scheiterten, wenn es galt, die Personen auf mehrere Pläne zu vertheilen, tritt jetzt an die Stelle des Tastens die klare wissenschaftliche Erkenntniss. Hinsichtlich der Farbentechnik handelte es sich darum, den Bildern noch mehr Leuchtkraft und Körperlichkeit zu geben. Jene hellen, bleichen, körperlosen Farben, wie sie die Aelteren verwendeten, hatten genügt, so lange rein visionäre Wirkung erstrebt wurde. Sie waren ungenügend, seit man auf wirkliche Illusion, auf frappante Natur-

wahrheit ausging. Daher ziehen sich durch das ganze Jahrhundert die mannigfachsten coloristischen Versuche. Theils weiss man die Mittel der alten Temperatechnik zu ganz neuer Leistungsfähigkeit zu steigern. Voll, kräftig, leuchtend, nicht in abgetönter Harmonie, sondern in glitzernder Buntheit sind die Farben nebeneinander gesetzt, in ihrem Widerstreit sich gegenseitig zu höherer Wirkung steigernd. Dann schafft man sich durch die Erfindung der Oelmalerei ein Organ, das noch schmiegsamer den neuen Intentionen folgte. Und während die zeichnerischen Fortschritte — die Verbesserungen in Anatomie und Perspektive — grösstentheils auf Rechnung der Italiener kommen, fallen die coloristischen Entdeckungen den Niederländern zu.

Die markantesten Gestalten, die sich aus dem niederländischen Kunstschaffen des XV. Jahrhunderts herausheben, sind bekanntlich Hubert und Jan van Eyck, Roger van der Weyden, Hugo van der Goes, Dirk Bouts und Memling — jeder eine Persönlichkeit, jeder in einer anderen Ideenwelt lebend.

Hubert van Eyck erscheint wie ein ernster Patriarch, der aus einem versinkenden Zeitalter in eine neue Epoche hereinlebt. In seinen grossen Gestalten des Genter Altarwerks verbindet sich ein ganz moderner Sinn für das organische Gefüge des Körpers mit dem mittelalterlichen Sinn für das feierlich Monumentale, die ganze Farbenpracht der neuen Zeit mit der hohen Getragenheit alten Idealstils.

Jan van Eyck ist der Kleinmaler, der unerreichte Ahn aller Fortuny und Meissonier, der in seinen Bildnissen und Madonnen Wunderwerke zeichnerischer Feinheit und coloristischer Delicatesse schafft.

Neben ihm, dem vornehmen Hofmaler, steht Roger van der Weyden als der Volksmaler, der nicht für den Amateur, sondern für die Kirche arbeitet, in jäher Pathetik und drastischer Handgreiflichkeit die Leidensgeschichte Jesu erzählt.

Hugo van der Goes wurde wahnsinnig. Wie zwei Mönche den Tobsüchtigen durch Geigenspiel beruhigen, ist das Thema eines berühmten Historienbildes von Emile Wauters, das im Brüsseler Museum hängt. Auch in seinen Bildern erscheint er als esprit tourmenté, als unruhiger, suchender, gequälter Geist. Bald herrscht bei ihm ein unbefangen grosser Realismus, der sich mit dem der Gegenwart, dem Millet's und Bastien-Lepage's berührt, bald eine geschmeidige Liniensprache, ein elastischer Schwung, der sonst dem XV. Jahrhundert fremd war. Die nervösen Hände, die er malt, scheinen ganze Romane zu erzählen. Als Landschafter vertieft er sich in die einfache Natur seines Heimathlandes, als Colorist wirft er die seltsamsten Probleme auf. Noch öfter aber erschreckt er durch ganz phänomenale Hässlichkeit. Etwas Zerrissenes, Zwiespältiges geht durch sein ganzes Wesen. Da ist er Träumer, dort Analytiker, da schönheitstrunken, dort ein Verehrer des Abnormen. Erst im Irrenhaus findet er die »grosse Harmonie«.

Dem Dirk Bouts wird nachgerühmt, dass er in der organischen Verbindung der Figuren mit der Landschaft noch über seine Vorgänger hinausgegangen sei.

Hans Memling endlich ist uns der liebste von allen, weil er am meisten Romantiker ist. Nachdem vor den Eycks die kölnische Schule nur den sinnig schönen Ausdruck der Köpfe betont und darüber

alles Andere vernachlässigt hatte, war es natürlich, dass die Eyck'sche Kunst an Stelle der Schönheit Wahrheit auf ihr Banner schrieb, nicht mehr der Sprache der Seele lauschen, sondern um so treuer alles Körperliche nachbilden wollte. Schon die Aufgaben, die der neuen Kunst rein technisch erwuchsen, waren so manigfach, dass darüber zunächst jedes andere Gefühl zurücktrat. Für Memling ist die neue Technik, in der die anderen experimentirten, schon etwas Selbstverständliches, die natürliche Sprache. Und mit diesem verbesserten Instrument nimmt er nun das wieder auf, was jener älteren voreyckschen Kunst überhaupt die Fähigkeit zu existiren gegeben, was an ihr ewig und unvergänglich war: die Gefühlswelten, die sie erschlossen hatte. Seelische Stimmung, das Element der Kölner, und Naturwahrheit, das Princip der Eycks, sind nicht mehr Gegensätze, sondern gehen in einander auf, zu neuen klangvollen Harmonien, zu schöner Wahrheit verbunden.

100. Roger van der Weyden: Der Evangelist Lucas zeichnet die Madonna.
(Nach Rad. v. Raab.)

Von diesen Meistern fehlen in der Pinakothek die *Eycks*. Denn es kann nicht zählen, dass zwei Tafeln aus dem Genter Altarwerk — Maria und Johannes der Täufer — in alten Copien vorhanden sind, die II,97 u. 98

114. Hugo van der Goes: Die Verkündigung. (Phot. Hanfstängl.)

der Brüsseler Maler Michiel van Coxie 1558 für König Philipp II. von Spanien anfertigte.

Wie zum Ersatz ist *Roger van der Weyden* mit zwei Werken vertreten, in denen er mehr als gewöhnlich dem Stile der Eycks sich nähert. Der wilde Pathetiker, der die schmerzverzerrte Kreuzabnahme des Berliner Museums schuf, ist in seinen späteren Jahren still und ruhig geworden, malt Vorgänge, denen alle Tragik, alle jähe Bewegung fernbleibt, sucht in schlichten Bildern mehr im Sinne der Eycks das Landschaftliche, den Reiz des Stilllebens
II,100 zu betonen. Das erste zeigt den heiligen Lucas, wie er — nach alter Legende — die Madonna und das Christkind malt. Auf dem zweiten, einem Flügelaltar,
II,101 bis 103 wird die Anbetung der Könige zwischen der Verkündigung und der Darstellung im Tempel vorgeführt. Auf dem Lucasbilde sieht man von der Terrasse auf einen Fluss hinaus, erkennt noch die Menschen, die von der Brücke niederschauen. Ebenso ist auf der Anbetung der Könige die Stadtansicht in der Ferne fast ebenso miniaturhaft fein wie bei Jan van Eyck ausgeführt.

3,114 Das Bild des *Hugo van der Goes*, eine Verkündigung, hat nur für denjenigen Interesse, der sich in das Wesen dieses feinen ringenden Geistes ver-

tiefen will. Wie immer in seinen Werken hat Goes sich ein ganz eigenartiges neues Problem gestellt. Statt in den warmen leuchtenden Tönen der Andern zu malen, wollte er eine Harmonie in Weiss schaffen. Aber wie so oft, gelang es ihm nicht, sein Ziel zu erreichen. Statt hell und silbern, wirkt sein Bild hart, kalt und kreidig.

Sehr gut ist die Vertretung des *Dirk Bouts*. Die 3,110 u. 111 Pinakothek besitzt von ihm zwei Flügelbilder eines Altarwerkes, das er 1466/68 für die Peterskirche in Löwen malte und wovon das Mittelbild, ein Abendmahl, noch an Ort und Stelle bewahrt wird, während die zwei anderen Flügel in das Berliner Museum kamen. Auch diese Flügelbilder sind der Verherrlichung des Sakramentes gewidmet, schildern, der Anschauung des Mittelalters entsprechend, vier Scenen aus dem Alten Testament, die wunderbaren Speisungen des Volkes Israel als symbolische Vorbilder des Abendmahles. Auf dem einen Bild ist Melchisedek niedergekniet, um Abraham Wein und Brod zu spenden. Auf dem andern ist die Mannalese in der Wüste dargestellt. Und während Bouts in der Anordnung der Figuren recht eckig wirkt, ist er sehr sympathisch als Landschafter. Auf beiden Tafeln ist der Hinter-

110. Dirk Bouts: Abraham und Melchisedek. (Phot. Hanfstängl.)

grund weit ausgedehnt, mit den verschiedensten Bauwerken, mit Schlössern, Thürmen, Kathedralen, ja mit ganzen Städten besetzt. Auf den Hügeln stehen einzelne Bäume, und im Vordergrund ist jede Pflanze, jedes Blättchen mit botanischer Treue gemalt.

3,107 bis 109 Das Beste, was er als Landschafter leistete, ist wohl in der »Anbetung der Könige« enthalten. Wie im Mittelbild der Vordergrund auf das Feinste durchgeführt ist, der Rosenstock, die Blumen vor dem alten Gemäuer, die schwarze Schnecke, die darauf kriecht, so versucht er auf den Flügeln weite Fernsichten zu geben. Auf dem einen Bild steht Johannes der Täufer mit dem Lamm einsam in verlassener Landschaft. Auf dem anderen trägt Christophorus das Christkind über mächtig bewegten Strom. Hier hat er sogar einen Lichteffect versucht. Während die Felsenschlucht im Vordergrund noch in nächtlichem Dunkel liegt, ist der Hintergrund von der aufsteigenden Sonne mit röthlichem Licht übergossen. Noch weiter ist er in dieser II,112 Hinsicht in der »Gefangennahme Christi« gegangen, wo man am Nachthimmel die abnehmende Mondscheibe sieht, während die Figuren vom Fackellicht beschienen werden. Der Weg zu Elsheimer und Aart van der Neer ist durch Bilder der Art schon angedeutet.

Hans Memling, den zarten Träumer, lernt man selbstverständlich nur in Brügge lieben. Vor den Münchener Bildchen wird blos stehen bleiben, wer ihn schon lieb hat. Denn die Pinakothek besitzt keine jener träumerisch sinnenden Madonnen, keinen jener holdseligen Engelsköpfe, an die man hauptsächlich denkt, wenn Memling's Name genannt wird.

3,115 Das eine Bildchen, ein Täufer Johannes in einsamer Landschaft, ist nur ein interessantes Zeugniss dafür, wie

sehr schon die Italiener des XV. Jahrhunderts die Feinheiten niederländischer Malerei zu schätzen wussten. Es befand sich ursprünglich in Padua in der Sammlung des Cardinals Bembo. Auf dem zweiten hat er das Leben seiner Heldin, der jungfräulichen Gottesmutter, aus- 3,116
nahmsweise einmal als Epos in allen Einzelheiten erzählt, nicht in gesonderten Feldern, sondern als grosses Ganzes in landschaftlicher Verbindung. Ein gemeinsamer Hintergrund, in dessen Mitte die Thürme und Kuppeln Jerusalems aufragen, vereinigt die Hauptscenen aus dem Leben der Maria von der Verkündung bis zu ihrer Himmelfahrt. In kindlicher Einfachheit schildert er, wie das Knäblein in der Krippe liegt, wie die Mutter es herzt und küsst, wie die drei reichen Könige kommen, ihm zu huldigen. Eine geschickte Vertheilung von kleinen Bauten und offenen Hallen gibt die Möglichkeit, zahlreiche Episoden auseinander zu halten. Die vielen Windungen und Senkungen

109. Dirk Bouts:
Der heilige Christophorus.
(Phot. Hanfstängl.)

im Boden gestatten, die Handlungen untereinander zu verbinden. Eine einheitliche Bildwirkung ist natürlich nicht möglich. Aber die Vorgänge sind so anmuthig erzählt, der Ausdruck der vielen Figürchen ist so fein, dass man doch gern und lange vor dem Bilde verweilt.

115. Hans Memling: Johannes der Täufer. (Phot. Hanfstängl.)

So miniaturhaft klein Alles ist, liegt doch über dem Ganzen ein Hauch der seelenvollen Zartheit, die Memling's Ursulaschrein zu einem so köstlichen Juwel altniederländischen Kunstschaffens macht.

Der gleiche Zauber liebenswürdiger Stille, dieselbe Schüchternheit, die ängstlich alles Brutale meidet, dieselbe keusche Grazie wie bei Memling herrscht in den Madonnenbildern seines Schülers *Gerard David*, so dass er in Allem wie eine Fortsetzung, eine erneuerte Auflage Memling's wirkt. Auch er liebt jene Frauen mit hoher Stirn und schüchtern niedergeschlagenem Blick, die man von Memling kennt, und weiss aus ihren Augen den Ausdruck des Sinnigen oder Feierlichen sprechen zu lassen. Selbst die Themen, die er wählt, beweisen, wie verwandt er sich geistig Memling und Stephan Lochner fühlt. So hat er in seinem Münchener Bilde das alt-
3,117 kölnische Thema der Madonna im Rosenhag neu auf-

117. Gerard David: Vermählung der heiligen Katharina mit dem Christkinde. (Phot. Hanfstängl.)

genommen. Maria sowohl wie die anderen Heiligen haben jenen Ausdruck der Reinheit und Anmuth, der seligen Ruhe und sinnenden Träumerei, der an Memling's Bildern bestrickt. Bewegungslos sitzen sie da, wie gebannt durch die Ueberfülle inneren Erlebnisses. Das Heiligste haben sie erfahren, aber ihr Mund bleibt stumm, als fürchteten sie durch ein lautes Wort die feierliche Stille zu stören. So umschwebt sie etwas schwermüthig Ahnungsvolles, eigenthümlich Verhaltenes, das auch David's Bildern wie denen Memling's einen Zug zarter knospenhafter Verschlossenheit gibt.

Um so auffälliger ist die Wandlung, die er später noch durchmachte. Seine »Anbetung der Könige« II,118 steht tief unter allem, was er in seiner liebenswürdigen Jugendzeit schuf. Der feine coloristische Sinn, den die Niederländer früher hatten, ist erstorben und einem manierirten röthlichen Gesammtton gewichen. Weiche verblasene Umrisse sind an die Stelle der scharfen Ciselirung, leere Physiognomien an die Stelle zart beseelter Köpfe getreten. Selbst in dem grossen Format verräth sich ein Abfall von der älteren Weise, die nur im Kleinen, im Intimen gross war. Gerard David lebte bis 1523, und in dieser Zeit hatte sich bereits das Schicksal der altniederländischen Kunst entschieden.

Ihre Blüthe währte nicht lange. Nur drei Malergenerationen hat sie hervorgebracht. Gleich der Anfang, das machtvolle Auftreten der Eycks, stand vielleicht dem freien Fortschritt entgegen. Ihr Erscheinen war so phänomenal, so unvermittelt, dass die Folgenden schon genug zu thun hatten, um sich nur das anzueignen, was hier durch den Ruck zweier Giganten plötzlich und jäh erreicht war. Aber auch die culturellen Verhältnisse änderten sich. Die Portugiesen lösten die Niederländer im Besitz des Weltmeeres ab. Brügge und Gent, die alten Metropolen des niederländischen Handels, verödeten, wurden die stillen weltentrückten Städtchen, deren sumpfige, verfallene Canäle heute so wehmüthig von einstiger Grösse erzählen, und mit der Blüthe dieser Städte sank auch das Reich altniederländischer Malerei zu Grabe.

Freilich hatte sie, bevor dies geschah, weithin anregend gewirkt. Der feine Blüthenstaub, der von den Werken der Eycks aufflog, war in ganz Europa auf fruchtbares Erdreich gefallen. Ueberall wurden niederländische Bilder begehrt, überall niederländische Meister beschäftigt. Frankreich sowohl wie Spanien und Portugal erscheinen als Provinzen des grossen niederländischen Kunstreiches. Und noch tiefergehend war der Einfluss, den die Niederländer auf die deutschen Maler ausübten.

Die alte Schule von Köln lenkte am raschesten in die neue Bahn. Waren Meister Wilhelm und Stephan Lochner ausschliesslich Lyriker gewesen, weich, fromm und mystisch, so sind die Folgenden auf der Erde heimisch geworden. Jene waren leicht, zart ätherisch. Die Folgenden, schwerer, mehr Techniker, haben mehr

Kraft und weniger Grazie, träumen weniger und malen mehr. Jene verhimmelten das Irdische, auf den Fittigen der Mystik erhoben sie sich in ferne Gefilde, wo Nichts Erdenschwere hat, Alles umflossen ist von strahlendem Himmelsglanz. Die Folgenden, von keinen Flügeln getragen, erscheinen körperhafter, mehr an die Erde geschmiegt. Jene liebten helle milde Farben in sparsamem Wechsel, jetzt gewinnt man Freude an kraftvoller saftiger Färbung. Die Köpfe werden porträtartig, nicht mehr blos Träger von Empfindungen, sondern lebensfähige, individuell charakterisirte Wesen. Man begeistert sich an all den glänzenden glitzernden Dingen, an Agraffen, Armbändern und goldenen Stickereien, mit denen die Niederländer ihre Heiligen schmückten, bildet die Kleidung, das Geräthe, die Architektur genau der Wirklichkeit nach. Der niederländische Weltsinn verbindet sich mit der kölnischen Andacht. Aber diese feierlich kirchliche Stimmung war doch immer noch so mächtig, dass man nicht auf alles Altüberkommene verzichtete. Namentlich zur Wiedergabe der Landschaft entschloss man sich spät. Zunächst behielt man den Goldgrund bei und führte nur den Boden des Vordergrundes realistisch durch. Dann spannte man hinter den Figuren prächtige Teppiche aus, über denen ein Stück blauer Himmel herabschaut. Erst am Schlusse des Jahrhunderts wagte man, die Gestalten ganz wie auf niederländischen Bildern von einem einfachen Stück Landschaft sich abheben zu lassen. Auch die Empfindung bleibt specifisch kölnisch, d. h. man wählt sich unter den niederländischen Malern diejenigen als Vorbilder, die am meisten mit der kölnischen Sanftmuth, Milde und Weichheit harmoniren. Roger van der Weyden,

der pathetische Dramatiker, findet nur vereinzelte Nachfolger. Um so mehr schwebt Hans Memling, den ja engste Stammesverwandtschaft mit Köln verband, als leitender Genius über dem kölnischen Schaffen.

München ist an Werken dieser Epoche besonders reich. Es befindet sich hier die werthvolle Sammlung, die im ersten Viertel unseres Jahrhunderts, als die Romantiker die Aufmerksamkeit wieder auf die halbvergessenen Erzeugnisse altdeutscher Kunst gelenkt hatten, von den Brüdern Boisserée unter Mitwirkung der beiden Schlegel angelegt und 1827 von Ludwig I. für 240000 Thaler erworben wurde. Da es noch nicht gelang, die urkundlich überlieferten Malernamen mit den erhaltenen Bildern zu identificiren, so werden die einzelnen Meister nach ihren Hauptwerken benannt. In diesem Sinn ist es zu verstehen, wenn von einem Meister des Marienlebens, einem Meister der heiligen Sippe, einem Meister des Todes der Maria, einem Meister des Bartholomäus gesprochen wird.

Der *Meister des Marienlebens* ist das Bindeglied zwischen der älteren und der jüngeren Schule. Dass er gewisse Beziehungen zu Roger van der Weyden hat, ist nicht zweifelhaft. Dessen »Anbetung der Könige«, die heute in München hängt, war ehedem in der Columbakirche in Köln, und dass der kölnische Meister das Werk kannte, ist aus seiner Darstellung des Tempelganges Mariä ersichtlich, wo eine der Frauen direct von Roger abstammt. Sonst aber ist er in seiner ganzen Empfindung unendlich weit von dem Brüsseler Stadtmaler entfernt: ein empfindsamer zarter Künstler, der noch mehr dem alten Schönheitssinn Stephan Lochner's als dem niederländischen Natu-
1,22—29 ralismus huldigt. Sein Leben der Maria, wonach

man ihn nennt, ist eine liebliche Idylle von delicatem, fast weiblichem Charakter. Die hübschen Mädchengestalten sind schlanker, weniger körperlich als bei den Niederländern, ihr Ausdruck ist holdseliger, inniger. Auch hinsichtlich der Gewandung folgt er mehr dem älteren Stil. Statt jener prunkvollen Brokatgewänder und des glänzenden Schmuckes, wie ihn die Niederländer liebten, sieht man eine mehr zeitlose, einfach schmiegsame Tracht, die in ihrem fliessenden Faltenwurf weniger dem neuen kantigen Geschmack als der gothischen Weichheit sich nähert. Desgleichen ist die Art, wie er das Beiwerk behandelt, eine seltsame Mischung von Altem und Neuem. Ein gewisses niederländisches Prunkbedürfniss veranlasst ihn, die Gebäude und Säulencapitäle, die Schnitzaltärchen und Möbel, kurz den ganzen irdischen Schauplatz seiner Bilder sehr zierlich auszuführen. Ebenso hat er Naturfreude genug, um die Gräser und Blumen des Bodens mit Feinheit zu zeichnen. Anderseits lässt ihn sein Sinn für das Feierliche doch noch durchgängig beim Goldgrund beharren.

25. Meister des Marienlebens: Die Vermählung der Maria mit Joseph. (Phot. Hanfstängl.)

Erst *der Meister der heiligen Sippe*, der in der Pinakothek mit einer Beschneidung Christi und einer Anbetung der Könige vertreten ist, thut in dieser II,43 bis 45 I,47

Hinsicht den entscheidenden Schritt. In der ganzen Art seines Empfindens bietet er nichts Neues. Die Frauen in seinen Bildern sind schlank, fein und zierlich wie beim Meister des Marienlebens, die Kinder freundlich und zart. Selbst wenn er bewegte Stoffe schildert, tritt er nicht aus dem Kreise sanfter, weicher Gefühle heraus. Ebensowenig liebt er rauschenden Kleiderprunk, sondern hält gleich seinem Vorgänger an ganz einfacher Gewandung fest. Neu für Köln aber ist sein Verhältniss zur Landschaft. Wälder und Berge, grüne Wiesen und stille Thäler bilden die Umgebung der Figuren und sind mit weiteren kleinen Scenen gefüllt, die in epischer Breite die Einleitung oder den Abschluss des im Vordergrund dargestellten Ereignisses schildern. Und namentlich der goldene Himmel, der in den älteren Werken noch über der Erde strahlte, ist verschwunden. Eine hellblaue Fernsicht ist, wenigstens in einigen seiner Bilder, an die Stelle des Goldgrundes getreten.

Der *Meister des Todes der Maria* schwankt nicht mehr zwischen alten und neuen Elementen. Wie er II,55 bis 57 sich im figürlichen Theil seiner Bilder mit voller Entschlossenheit auf den von Memling bereiteten Boden stellt, so folgt er diesem feinen Niederländer auch in der Behandlung der Landschaft. Anmuthige, zarte Frauen, milde bedächtige Männer leben still und beschaulich inmitten friedlicher Landschaften, über die sich ein gleichmässiges warmes Frühlingslicht breitet. Frömmigkeit und Weltfreude stehen nicht mehr in Gegensatz. Wie über den Interieurs des Malers eine gewisse niederländische Gemüthlichkeit, Ruhe und Häuslichkeit liegt, so erscheint er ganz memlingisch in seinem vornehmen Geschmack für Kostüme, die

fast etwas Kokettes haben und sich doch von aller Ueberladung, aller kleinlichen Zierlust fernhalten.

Aber Köln hat um die Wende des XVI. Jahrhunderts nicht nur eine Malerschule gehabt, die an Tüchtigkeit mit der niederländischen wetteifern konnte, es hat auch einige abseits stehende Individualitäten hervorgebracht, Meister, bei denen es unmöglich ist, irgendwelche niederländische Parallele nachzuweisen, sondern die als selbstherrliche Persönlichkeiten, als incommensurable Grössen in der Kunstgeschichte dastehen. Wer nicht dem Regelrechten, sondern dem Absonderlichen nachgeht, wird bei diesen struppigen Querköpfen besonders gern verweilen. Sie sprechen zu uns in desto vertrauteren Lauten, je unverständlicher sie wahrscheinlich ihrem eigenen Zeitalter waren. Der eine von ihnen, der *Meister von Sanct Severin*, eine der paradoxesten, eigenwilligsten Persönlichkeiten, die je den Pinsel geführt, ist in der Pinakothek mit einem Christus am Oelberg und einer Beweinung Christi nicht so vertreten, dass man daran seine Bedeutung nachweisen könnte. Dagegen ist mit

57. Meister des Todes der Maria: Die hl. Christina und die hl. Gudula. (Phot. Hanfstängl.)

II, 41 u. 42

II, 48 bis 50 einem Hauptwerk der seltsame *Bartholomäusmeister* da, der innerhalb dieser jugendfrischen Generation wie ein Décadent, inmitten dieser Madonnenmaler wie ein Satyr erscheint. In starrer statuarischer Ruhe stehen seine Heiligen da, diese Betbrüder und Betschwestern mit ihren geölten Locken und dem demüthigen Augenaufschlag nach oben. Bald glaubt man ein höhnisches Grinsen ihrer blassen eingeschrumpften Lippen zu bemerken, bald erscheinen sie todt wie Stein. Die religiöse Versenkung und keusche Grazie des XV. Jahrhunderts hat bei ihm etwas Muckerisches, Hysterisches, Verlogenes angenommen. Namentlich seine Frauen mit der breiten Stirn, den dünnen Augenbrauen und den grausamen Kinnbacken wirken wie Carricaturen des Heiligen. Begehrlich, wie zum Küssen gespitzt, ist der kleine Mund mit dem neckischen Grübchen. Affectirt biegen und strecken sie die spitzen knöchernen Finger. Verschämt verziehen sie die dünnen blutlosen Lippen, als ob sie über eine unanständige Bemerkung

49. Meister des heil. Bartholomäus: Die heil. Christina und Jacobus minor. (Phot. Bruckmann.)

lachten, die der gegenüberstehende Heilige ihnen zuflüstert. In die prunkvollsten, reichsten Gewänder sind ihre kalten Glieder gehüllt. Drachen, seltsam blickend wie verzauberte Menschen, begleiten sie. Die Bilder des Bartholomäusmeisters könnten einem im Traum erscheinen, so erschreckend sind sie in ihrer augenverdrehenden Frömmigkeit. Damit ist aber zugleich gesagt, dass ihr Maler ein sehr grosser Künstler ist, denn es ist nicht Jedem gegeben, so auf die Nerven zu wirken. Bei allen anderen Kölnern liegt nicht viel daran, ob wir ihren Namen wissen.

50. Meister des Bartholomäus: Der Evangelist Johannes und die heilige Margaretha. (Phot. Hanfstängl.)

Diesen Menschen möchten wir kennen lernen, erfahren, was er sich bei seinen Bildern dachte, die wie ewige Räthsel reizen. Wie erklärt sich das infernalische Element, das aus seinen Werken grinst, wie dieses Abweichen vom Herkömmlichen, diese fast perverse Originalität? Auch der archaistische Zug des Meisters ist sonderbar. Es ist, als seien seine Bilder gar nicht in jener Zeit entstanden, als seien sie bewusste Nachahmungen eines eigentlich ihm fremden Stils, den er aus Gourmandise wählte. Selbst das Colorit mit seiner kühlen Scala

von Gold, Rosa, Grün, Blau und Grau ist von einer raffinirten, gar nicht im Sinne des XV. Jahrhunderts liegenden Harmonie. Damit ist wohl die Erklärung gefunden. Köln hatte, als der Meister lebte, eine vielhundertjährige Cultur hinter sich. Alle Stadien von schwärmerischem Mysticismus bis zu lachender Weltfreude waren durchlaufen. Auf diesem Wege war kein weiterer Schritt mehr möglich. Der Bartholomäusmeister bezeichnet das Stadium, wo die kölnische Frömmigkeit in ein frömmelndes Spiel mit dem Heiligen umschlug, wo auf die Naturfreude eine archaistische Rückkehr zum mittelalterlichen Steinstil, auf die kindliche Farbenlust eine vornehm müde coloristische Enthaltsamkeit folgte. Carlo Crivelli hat zuweilen etwas so bewusst Archaisirendes, kindlich Seniles, affectirt Naives und erzielt damit eine ähnliche Wirkung. Der Bartholomäusmeister ist wie Crivelli der Vertreter einer ähnlichen Décadenceschönheit, wie wir sie beim Ausgang der Antike finden, als die Bildhauer der hadrianischen Kaiserzeit in die strengen Formen der Primitiven alle Empfindungen ihrer eigenen raffinirten Epoche hineinlegten.

Und sind wir uns darüber klar geworden, welche wahlverwandten Züge uns mit diesem Meister verbinden, so verstehen wir zugleich, weshalb es uns unmöglich ist, allen andern Erzeugnissen, die ausserhalb Kölns während des XV. Jahrhunderts in Deutschland entstanden, ein tieferes Interesse entgegenzubringen. Man merkt, wenn man aus dem dritten in den vierten Saal kommt, dass man statt auf einem alten Culturboden plötzlich auf einem jungen Erdreich steht, aus dem zwar im nächsten Jahrhundert grosse Geister sich erheben sollten, das aber vorläufig noch

viel zu wenig urbar gemacht war, um eine künstlerische Ernte zu ergeben. Während im Bartholomäusmeister eine alte, vielhundertjährige Tradition ausklingt, hat man es hier mit einer halbbarbarischen Kunst zu thun, die eben erst aus rohen Anfängen sich herausarbeitet.

Wohl machten auch die Süddeutschen sich frühzeitig mit allen Ergebnissen der flandrischen Neuerer vertraut. Während ihrer Wanderjahre pilgerten die jungen Maler in die niederländischen Städte, und wer dagewesen war, übermittelte in der Heimath Andern, was er von flandrischer Technik, von flandrischer Auffassung erkundet hatte. So war der Realismus in Verbindung mit der Oelmalerei bereits um 1450 auch in Süddeutschland herrschendes Princip. Ja, er hat sich vielleicht nirgends so knorrig und trotzig, so à l'outrance entwickelt. Aber selbst die consequenteste Naturabschilderung kann im besten Fall nur zeigen, wie hässlich die Welt ist, selbst die tüchtigste Oeltechnik kann nur dazu dienen, Bretter hübsch bunt zu färben, wenn der Kunstbetrieb statt in den Händen von Künstlern in den Händen von Handwerkern liegt.

Zu einer Kunstblüthe von der Feinheit wie am Niederrhein fehlte unsern Vorfahren Alles: der Segen des Reichthums wie die Gunst geistvoller Fürsten und die schmeidigende Anregung internationalen Lebens. Dort in den Niederlanden hatte der Maler ausser für das Volk auch für vornehme Kenner zu arbeiten. Die burgundischen Herzöge, die reichen Patrizier, die feingebildeten fremden Kaufherren wussten künstlerische Qualitäten zu schätzen. Das bunte Leben, das er um sich sah, gab ihm ebenfalls Anregungen, und das

überseeische Absatzgebiet, das seinen Werken offenstand, hob ihn über die trockene Eintönigkeit zünftlerischer Satzungen empor.

Alle diese Vorbedingungen fehlten in Deutschland. Die Fürsten waren arm, der Adel war roh, und die braven Bürger, die sich durch die Stiftung von Altartafeln die ewige Seligkeit zu erkaufen wähnten, würde man falsch beurtheilen, wollte man ihnen künstlerische Beweggründe unterschieben. Das Wort Kunstgenuss hätte ihnen sehr fremd geklungen. So hielt sich die deutsche Kunst in durchaus handwerklichem, kleinbürgerlichem Betrieb. Cabinetstücke im Sinne der Eyck'schen Madonnen kommen selten vor. Die Nachfrage beschränkte sich auf grosse Altarwerke. Und was daran geschätzt wurde, ist nicht die Ausführung, sondern der Inhalt, nicht das Wie, sondern das Was. Der grösste Maler ist nicht derjenige, der das feinste Empfinden, das sicherste Können hat, sondern derjenige, der seinen Religionsunterricht am verständlichsten ertheilt. Man musste schon von Weitem den heiligen Christoph an seinem Riesenwuchs, den heiligen Rochus an seinem Geschwür, den heiligen Sebastian an seinen Pfeilen erkennen können. Um zu ergreifen, war die handgreiflichste Deutlichkeit nöthig: klaffende Wunden, rieselndes Blut, schmerzverrenkte Glieder, Schreien und Zähneklappern. So wurde nicht Jan van Eyck, dessen höfische Delicatesse in Deutschland unangebracht gewesen wäre, nicht Hans Memling, dessen stille Zartheit Niemand verstanden hätte, sondern Roger van der Weyden, den noch Dürer den grossen Meister Rudiger nennt, der tonangebende Lehrmeister der Deutschen. Oder besser: es geht ein gewisser Zwiespalt durch fast alle Werke. Während die Nieder-

länder einheitlich ihre heiligen Gestalten mit den Zügen umkleideten, die sie im Leben wahrnahmen, brachte man in Deutschland noch alles unter die schematischen Kategorien von Gut und Böse. Gut und schön, schlecht und hässlich waren identische Begriffe. Aus diesem Grunde hielt man für die himmlischen Gestalten an den idealen Typen der älteren Epoche fest. Die Madonnen und weiblichen Heiligen haben ziemlich allgemeine Köpfe, in denen ein gewisser Ausdruck von Demuth und liebevoller Innigkeit erstrebt ist. Der Realismus bleibt auf die Menschen, besonders auf die Uebelthäter, die Widersacher Jesu beschränkt. Hier aber wühlt man mit Wollust im Gemeinen, glaubt die Farben gar nicht roh genug auftragen zu können, um durch den Contrast des Verschmitzten, Bösartigen die Reinheit der himmlischen Gestalten desto mehr zu steigern. Selbst Absurditäten und grotesk komische Züge fehlen nicht. All die Witze, über die bei den Passionsspielen das Volk zu lachen pflegte, kehren in den Bildern wieder.

In dem holzmässigen Charakter der Werke liegt eine weitere oft hervorgehobene Eigenthümlichkeit. Die kölnische Malerei war gleich der niederländischen Herrin in ihrem eigenen Hause. Die Altäre bestanden ausschliesslich aus Bildern, die für sich Berechtigung hatten. In Süddeutschland dagegen übernahm die Plastik die Führung. Es entstanden jene grossen geschnitzten Altarwerke, wie sie in fast allen gothischen Domen sich erhalten haben: im innern Schrein holzgeschnitzte Statuen oder buntbemalte Holzreliefe, das Ganze flankirt von Bildern. Eine solche Zusammenstellung von Malerei und Plastik wäre unmöglich gewesen, wenn beide Künste ihre stilistischen Ver-

schiedenheiten gezeigt hätten. Das geschah daher nicht. Wie derselbe Mann oft Maler und Bildschnitzer zugleich war, so wurde überhaupt bei den Gemälden die Verbindung mit der Sculptur berücksichtigt. Die Malerei näherte sich der Holzplastik stilistisch an, indem sie den Figuren möglichst eckige harte Umrisse, den Gewändern möglichst scharfe knittrige Falten, überhaupt den Gestalten das Aussehen holzgeschnitzter Statuen gab. Nicht das emailartig Verschmolzene der Niederländer, sondern die Starrheit und Schroffheit der Holzkunst mit ihren harten Linien, ihrem Mangel an weichen Uebergängen schwebt als Muster vor. Nebenbei mag auch die graphische Thätigkeit der Maler sie daran gewöhnt haben, statt der farbigen Fläche nur den schwarzen Contur zu sehen.

In der späteren Zeit, als die erste naturalistische Begierde gestillt war, kommt dann zwar in die deutsche Kunst mehr Ruhe. Man hört auf, zu idealisieren und zu karikiren, tritt im Sinne der Niederländer unvoreingenommen der Wirklichkeit gegenüber, sucht ein wenig das holzmässig Starre zu mildern, und das gibt den Bildern ein mehr einheitliches, schlichtes Gepräge. Das malerische Gefühl, die Technik, die Harmonisirungsgabe wächst. Aber auch da ist durch die volksthümliche Bestimmung der Werke doch alles Vornehmere ausgeschlossen. Gerade das Volk der Träumer hatte im XV. Jahrhundert die nüchternsten, prosaischsten Maler. Das stille Sinnen von früher hat sich in klares Raisonniren, die Innigkeit in verständiges Nachdenken, die stimmungsvolle Poesie in trockene Sachlichkeit verwandelt. Durch Alles geht ein handfester zäher Sinn, eine derbe Ehrlichkeit ohne psychologische Verfeinerung. Das Gemüthliche

wird zum Hausbackenen, das Würdevolle zum Pedantischen, das Feierliche zum Steifen.

Ein Künstler in Elsass, *Martin Schongauer*, dessen 5.220
Züge wir in einem kleinen Bildniss kennen lernen, das sein Schüler Hans Burgkmair um 1510 nach einem 1483 gemalten, jetzt verschollenen Selbstporträt des Meisters copirte, hat als der hauptsächlichste Vermittler des flandrischen Einflusses zu gelten. Er als erster soll nach Brüssel zu Roger van der Weyden gegangen sein und blieb diesen Eindrücken seiner Jugend auch später treu, als er um 1470 wieder in seiner Vaterstadt Colmar Wohnsitz genommen. Wir verehren bekanntlich Schongauer als Kupferstecher. Als solcher war er der Vorläufer, der Geistesverwandte Albrecht Dürer's. Das Phantastische fehlt in seinem Werke ebenso wenig, wie das frisch Sittenbildliche. Die Poesie des Familienlebens weiss er in zartem Legendenton ebenso entzückend zu schildern, wie er in anderen Fällen über dramatische Kraft, über erschütterndes Pathos verfügt. Man bemerkt sogar in seinen späteren Stichen eine Rhythmik und lyrische Harmonie, die weit über das hinausgeht, was er in Flandern lernen konnte. Die

220. Hans Burgkmair: Bildniss des Malers Martin Schongauer. (Phot. Bruckmann.)

174. Martin Schongauer: Maria mit dem Kinde.
(Phot. Hanfstängl.)

Bilder wären kaum im Stande, seinen europäischen Ruf zu erklären. Man würde, wenn nur sie erhalten wären, vergeblich zu verstehen suchen, weshalb junge Leute aus allen Gegenden in Schongauer's Werkstatt zusammenströmten und die Humanisten ihn als Praeceptor Germaniae priesen. Seine berühmte Madonna in Colmar hat gewiss für die deutsche Kunst historische Bedeutung, weil mit ihr die realistische Epoche beginnt, zeigt aber andererseits, wie direct Schongauer doch von Roger abstammt. Wenn er in dem kleinen Münchner
5,174 Madonnenbildchen milder, lieblicher wirkt, statt des Herben mehr das zart Elegische, statt des Feierlichen das Gemüthliche anstrebt, so ist das ebenfalls nur ein Beleg dafür, dass ihn ausser Roger die weiche Anmuth Hans Memling's berührte, mit dem er vielleicht noch gemeinsam in Roger's Werkstätte arbeitete.

Ausser im Elsass wurde eine rührige Thätigkeit in Schwaben entfaltet, in Augsburg, das begann, eine reiche Handelsstadt zu werden, in Ulm, wo der Neubau des Münsters malerische Ausschmückung erforderte. Wenn man will, kann man eine gewisse

knorrige Treuherzigkeit und stille Bedachtsamkeit als Grundzug der Ulmer Schule angeben. Alles, was *Bartholomäus Zeitblom*, der dortige Hauptmeister, sagt, ist bieder, bedächtig, kurz und bündig. Man wird an das langsame Tempo der kernigen schwäbischen Mundart gemahnt. Jeder Hang zum Dramatiker, jeder Funke feurigen Temperamentes, auch alles Lyrische, jeder Zug zartfühlender Sinnigkeit fehlt ihm. Daher wirkt er in Tafeln, wo er Martyrien darstellen muss, lahm und kalt, wo er empfindsam sein möchte, nüchtern und herb. Nur wo es sich, wie bei den Münchener Heiligenbildern, um schlichte Einzelgestalten handelt, ist er mit seiner phrasenlosen Sachlichkeit am Platz und erhebt sich durch gediegene Schulung über das Niveau der oft technisch so mangelhaften deutschen Bilder.

III,175 u. 176 4,177

175. Bartholomäus Zeitblom: Die heil. Margaretha. (Phot. Bruckmann.)

176. Bartholomäus Zeitblom: Die heil. Ursula. (Phot. Bruckmann.)

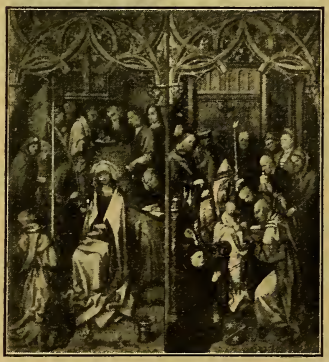
Mit ihm verwandt ist *Bernhard Strigel* von Memmingen, der später in Wien am Hofe Maximilians

5,183 bis 185 4,186 u. 187

arbeitete. Er hat dieselben schwerfälligen Gestalten und vierschrötigen Gesichter mit der langen geraden Nase, dem breiten Pastorenmund und dem kleinen vorspringenden Kinn, nur dass sich gegenüber Zeitblom's schlicht nüchterner Ruhe mehr ein Streben nach Bewegung geltend macht, das sich in flatternden Gewändern, in gespreizten Stellungen äussert. Seine besten Werke sind wohl seine sachlich ernsten Bildnisse, — in München das des Patriziers Conrad Rehlingen und seiner Kinder, das eines Herrn Haller und das Kaiser Maximilian's — die geschichtlich von grosser Wichtigkeit wären, wenn sie nicht doch schon einer bedeutend späteren Epoche angehörten.

III, 188 u. 189 6, 190 4, 191

In Augsburg war *Hans Holbein der Aeltere* ein sehr beweglicher, vielseitiger Meister. Ist er in seiner Jugend in Köln gewesen? Fast scheint es so nach zwei Madonnen des Germanischen Museums, in denen noch altkölnische Holdseligkeit ausklingt. Seine nächsten Werke zeigen, welche Gährung der naturalistische Stil in dem Kopfe des Malers anrichtete. Kein anderer deutscher Meister des XV. Jahrhunderts hat sich dem Naturalismus so extrem hingegeben, kein anderer schwankte so haltlos zwischen Zartheit und



208. Hans Holbein: Beschneidung Christi und Tod Mariae. (Phot. Bruckmann.)

Rohheit einher. Als er 1502 von dem Abt Georg Kastner beauftragt wurde, das Kaisheimer Altarwerk zu malen, kam es zwischen Altem und Neuem zu einer wahren Schlacht. Die Innenflügel mit dem Marienleben und der Kindheit Christi wirken fast altkölnisch. Namentlich die zarten Frauenköpfe haben die schwärmerische Weichheit des älteren Stils. Derselbe Mann aber, der sich hier als so empfindsamen Lyriker gibt, schwelgt in den Aussenflügeln, als es die Passion Christi zu schildern galt, mit wahrer Henkerswollust im Gemeinen. Auf die ausgeprägtesten Judengesichter macht er Jagd, die gefährlichsten Spitzbuben liest er von der Landstrasse auf und zieht ihnen die abenteuerlichen Theaterkostüme an, die bei den Passionsspielen getragen wurden. Auch burleske Episoden wie bei den Passionsspielen sind eingestreut. Das Alles, in Verbindung mit den Zeichenfehlern, ergibt ein unglaubliches Durcheinander von Schieben und Stossen, von tölpelhaften, halb starren, halb fahrigen Bewegungen. Erst am Schlusse

III, 193 bis 208

233. Hans Pleydenwurff: Die Kreuzigung. (Phot. Bruckmann.)

seines Lebens erreichte er, auf dem Boden des Realismus stehend, eine ruhige abgeklärte Harmonie.

In Franken übernahm das gewerbfleissige Nürnberg die Führung. Doch darf bei diesen Arbeiten überhaupt nicht von künstlerischem Schaffen, nur von gewerblichem Kunstbetrieb gesprochen werden. Man würde gern in Kauf nehmen, dass gerade hier, dem Hauptsitz der Holzplastik die Figuren einen so hölzernen Eindruck machen: als ob das Messer eines Holzschneiders nicht der Pinsel eines Malers sie geschaffen hätte: steif, spröde und hart, grosse Conturholzschnitte mit farbiger Füllung. Wenn nur nicht überhaupt ein so verständig nüchterner Zug durch das ganze Schaffen ginge, eine so materielle bourgeoismässige Prosa. Was hilft handwerklicher Fleiss und technische Tüchtigkeit, was bunte Farbe und handfeste Naturcopie, wenn jeder feinere Zug, jede Verklärung der Dinge fehlt. Sie sind so unsäglich langweilig, diese braven Männer mit den Plattfüssen und der Habichtsnase, diese aufgeputzten Nürnberger Jungfern mit dem zierlichen Mund und dem blöddummen Auge.

III,233 Eine Kreuzigung der Pinakothek ist das Bild, mit dem die Nürnberger Schule den Anschluss an Roger van der Weyden vollzog. Auf dem turbanartigen Kopfputz einer Figur sind die verschnörkelten Buchstaben J. P. zu lesen, in denen Thode das Mono-
III,234 gramm des 1472 verstorbenen *Hans Pleydenwurff* erkennt. Dieser, dem ausserdem die Vermählung der heiligen Catharina zugewiesen wird, hätte demnach als Haupt der Schule zu gelten.

Nach seinem Tode war noch Wilhelm Pleydenwurff, sein Sohn, bis 1495 als geschätzter Meister thätig. Doch hauptsächlich machte der zweite Gatte

der Wittwe des Hans Pleydenwurff, der ehrsame *Michel Wohlgemuth*, die Nürnberger Malerei zu einem lucrativen Exportartikel. Wohlgemuth, in diesem Namen verkörpert sich die deutsche Malerei des Quattrocento. Wohlgemuth geht sicher drauf los, erledigt alle Aufträge ohne Grübeln und Zagen, schlecht und recht, wenn nur die Bezahlung nicht ausbleibt. Der stellt die Schnitzfiguren her, der die Rahmen, der die Zeichnung, der die Ausfüllung mit Farbe. Und der Impressario lässt die Bilder unter seiner Firma in die Welt gehen, hat ganz Deutschland mit seinen Werken überschwemmt. München besitzt die Flügel eines Altarwerkes (Christus am Oelberg, Christus am Kreuz, die Kreuzabnahme und die Auferstehung), die er 1465 für eine Kirche in Hof malte, ausserdem eine Darstellung, wie die zwölf Apostel in die Welt ausziehen, um das Evangelium zu predigen — vielleicht nicht von ihm, sondern von einem Gesellen gemalt. Doch es wäre zwecklos, solche Unterschiede machen zu wollen. Auch bei Werken, die er eigenhändig ausführte, ist er ein steifleinener Bilderfabrikant, der gerade so hart und nüchtern arbeitet, wie er selbst auf dem von Dürer gemalten Bildniss aussieht.

232. Michel Wohlgemuth: Die Kreuzabnahme. (Phot. Hanfstängl.)

III,229 bis 232

III,235

III. Das italienische Quattrocento.

Man hält es kaum für möglich, dass die rohen Altarwerke Wohlgemuth's und die nüchternen Erzählungen Zeitblom's zur selben Zeit entstanden wie die hohen Meisterwerke Botticelli's und die zarten Dichtungen Perugino's, dass Wohlgemuth und Leonardo da Vinci im nämlichen Jahre starben. Eine ganze Welt scheint zwischen Deutschland und Italien sich zu schieben. Dort im Süden ist die Blüthenpracht der Kunst im Quattrocento nicht nur am üppigsten und reichsten, auch am delicatesten und duftigsten. Wenn irgendwo zeigt sich hier deutlich, wie sehr das Niveau der Kunst bestimmt ist durch den Geschmack des Publikums. Eine bürgerliche Gesellschaft wie im Norden ist nicht der Boden, aus dem die feinen Blüthen der Kunst

erwachsen. In Italien war Alles vereinigt: prachtliebende energische Fürsten und selbstbewusste stolze Republiken. Hier herrschte jener Ruhmessinn, in dem mit Recht eine der Haupttriebfedern der Renaissance erblickt wird, jener Ruhmessinn, der ohne die Kunst nicht sein kann. Wenn man beim Worte Quattrocento immer nur an Italien denkt, wenn man staunend vor einem der gewaltigsten Schauspiele steht, das je die Menschheit erlebte, so erklärt sich das theils aus dem zielbewussteren reiferen Wissen der Künstler, theils und ganz besonders aus den grösseren Aufgaben, die der Kunst gestellt wurden, aus dem feineren Geschmack der Auftraggeber, überhaupt aus dem complicirteren Empfindungsleben eines nervöseren, beweglicheren Volkes.

Auf Italien passt nicht ganz, was oben über die Kunst des Quattrocento gesagt wurde. Viel zu mannigfaltige Bestrebungen kreuzten sich hier, als dass en bloc das Quattrocento als das Jahrhundert des Realismus bezeichnet werden dürfte. Wohl war auch hier anfangs Natur und Wahrheit das Feldgeschrei. Das Ziel der Künstler war, die Wirklichkeit zu erobern, und sie eroberten sie. Alle Heiligengestalten, die auf den Bildern vorgeführt werden, sind zeitgenössische Bildnisse. Die Bizarrerien der Mode waren für den Maler ein unerschöpfliches Feld neuer Entdeckungen. Die Freude am Wirklichen, die Lust am Fabuliren war so gross, dass man alles Denkbare in einem Bild zusammenhäufte, über den Episoden die Hauptsache vergass. Andere trugen sich nur mit technischen Sorgen. Die Malerei war ihnen ein Mittel, wissenschaftliche Probleme der Anatomie oder Perspective zu lösen.

Aber diese Strömung, die auf die Eroberung der irdischen Welt, auf die Ausbildung der Technik gerichtet war, bildete nur einen Factor der grossen Culturbewegung. Bis 1460 lebte ein Maler wie Fiesole, dessen einziges Thema die scheidende mittelalterliche Vision eines Himmels auf Erden war. Und noch am Schlusse des Jahrhunderts kam es zum letzten Aufflammen der mittelalterlichen Kirchenidee: in jenen Jahren, als die Glocken der Florentiner Kirchen heulten und Savonarola, der düstere Dominikaner, seine erschütternden Busspredigten begann.

Wie viel diese grosse kirchliche Reaction der Kunst geschadet hat, ist oft hervorgehoben und geschildert worden. Der unbeugsame Reformator verfehmte wieder Luxus und Sinnlichkeit, verfehmte die frische Naturfreude der Kunst. Andererseits darf nicht verkannt werden, dass dieser religiösen Strömung, die in Savonarola nur gipfelte, latent sich durch das ganze Jahrhundert hinzog, das Duftigste und Zarteste zu verdanken ist, was das Quattrocento überhaupt geschaffen. Indem er die Künstler daran erinnerte, dass das höchste Ziel des christlichen Malers nicht die Wiedergabe der äusseren, sondern der inneren Welt, nicht die Darstellung der körperlichen, sondern der seelischen Schönheit sei, erschloss er ihnen das ganze grosse Gebiet des Geisteslebens. Indem er gegen die weltlichen Ausschreitungen der Kunst eiferte, trug er dazu bei, dass sich die Wirklichkeitsfreude der Realisten zu stilvoller Schönheit klärte.

Hatten die Früheren im Porträt ihr Hauptziel gesehen, so schufen die späteren Meister Menschen, wahr wie in der Wirklichkeit und doch von einem Hauch höheren Lebens beseelt, durch die Intensität

ihrer Empfindung allem Irdischen entrückt. Die Beherrschung der Formen geht völlig auf in dem Ausdruck einer Seelenstimmung. Auf die Eroberung der Wirklichkeit folgt die Renaissance der Seele. Eine ernste Kunst konnte auch die vergängliche Eleganz der Tagesmode nicht brauchen. All der glänzende Kostümprunk, all der Bricabrac, den die Realisten geliebt hatten, wird verabschiedet und durch eine einfach zeitlose Tracht ersetzt, auf deren künstlerische Durchbildung besondere Aufmerksamkeit verwendet wird. Nicht minder musste der religiöse Ernst, der wieder in die Kunst gekommen war, zur Ausscheidung der intimen, anekdotischen, oft vulgären Züge führen, die die Früheren so gern ihren Bildern beifügten, all jener Abschweifungen, die mit dem Thema nichts zu thun hatten, den religiösen Vorgang umspannen, wie der üppige Epheu den Eichbaum. Dadurch wurde man ganz von selbst darauf geführt, den compositionellen Fragen näher zu treten. In den Bildern der Realisten fiel alles auseinander. Die Figuren drängen und häufen sich. Sie zu verbinden, die Gruppen in Gegensatz und Gleichgewicht zu bringen, sie harmonisch in den Raum zu setzen, waren Dinge, die noch selten versucht wurden und die bei dem übermässigen Detailreichthum auch nicht gelingen konnten. In den Bildern der Späteren herrscht statt dieser breiten Epik straffer Aufbau, rhythmische Einfachheit. Einheitlichkeit wie in den Compositionen wird in der Farbengebung erstrebt. Die Realisten in ihrem ausgeprägten Wirklichkeitssinn hatten auch coloristisch jedem Ding seine eigenen bunten vollen Farben gegeben. Wie sie zeichnerisch alles bis aufs kleinste durchführten, konnten sie als Coloristen sich

nicht entschliessen, die Buntheit der Natur zu Gunsten einer einheitlichen Tonscala zu mildern. Jedes Ding bis zu den kleinsten Details der Landschaft prangt in den ihm eigenen, bunten, leuchtenden Farben. Auf den Bildern der Späteren ist diese Buntheit verschwunden. Wie man einheitliche Handlung und einheitliche Composition erstrebt, sucht man auch die Farben zu erweichen, dem Ganzen einheitliche Bildwirkung zu geben.

Nach diesen Gesichtspunkten, nicht nach »Schulen« sollte man meines Erachtens die Kunst des Quattrocento betrachten. Das XV. Jahrhundert in Italien ist ein Zeitalter, in dem die Anschauungen zweier Weltalter, die religiösen Ideen des ausgehenden Mittelalters und die Weltfreudigkeit des modernen Geistes mit einander ringen. Dem entspricht eine Kunst, die schärfsten Realismus mit weltferner Mystik, rücksichtslose Naturwahrheit der Form mit zartestem Spiritualismus eint. Das Auge der Einen ist mit klarer Objectivität zur gegenständlichen Welt gewendet. Ein Mittel, ihr Innenleben auszusprechen, ist für die Andern die Kunst. Den Realisten, die die Wahrheit suchen mit heissem Bemühen, stehen die Romantiker gegenüber, die sich aus der Wirklichkeit in ein Heimathland der Seele flüchten, in fast fieberhafter Schwärmerei sich zurücksehnen nach all dem, was das Mittelalter an Glaubensgluth und entsagungsvoller Liebe besessen. Ja, in Folge ihrer technischen Kenntnisse sind sie sogar im Stande, die Ideale des verklungenen Mittelalters noch viel reiner und zarter auszuprägen, als dieses selbst mit seiner befangenen Formensprache es vermochte. Wir aber, die wir ja auch Romantiker sind, lieben sie gerade wegen

dieser Romantik. Gerade diese aparte Gruppe frommer Maler zieht uns an. Wir ertappen uns auf der anscheinenden Inconsequenz — die schon bei Hans Memling sich aufdrängte — dass wir vom ganzen Quattrocento am meisten dasjenige lieben, was eigentlich gar nicht quattrocentistisch, sondern nur Nachklang des Mittelalters ist, dass uns von allen Meistern des XV. Jahrhunderts am meisten die bestricken, die wegen ihres Idealismus fernab von den realistischen Bestrebungen des Jahrhunderts stehen.

1005. Fra Filippo Lippi: Die Verkündigung. (Phot. Hanfstängl.)

Damit ist gesagt, vor welchen Werken der Pinakothek wir besonders verweilen werden. Viele sind es nicht. Denn höchstens London und Berlin können überhaupt ausserhalb Italiens einen Begriff vom geschichtlichen Entwicklungsgang der italienischen Kunst vermitteln. Aber es sind doch in der Pinakothek einige Perlen da, gerade von den Meistern, die wir vorzugsweise lieben.

Fra Filippo Lippi. Allzu gross wird da die Begeisterung nicht sein. Er war ein lustiger Kumpan voll Gesundheit und guter Laune. Ein Maler, der Mönch war, Nonnen verführte und als erster der Madonna das niedliche Stumpfnäschen seiner Geliebten Lucrezia Buti gab. Man sieht von ihm ein

VIII, 1005 17,1007 paar Bilder der Verkündigung, Jugendwerke, die an die stille Holdseligkeit Fra Angelico's anklingen, zart und fromm im Empfinden, hell und rosig im Ton. VIII, 1006 Das Madonnenbild aber hat nichts Kirchliches mehr. Alles Feierliche, Repräsentirende ist abgestreift. Ein junges Mädchen sitzt in einer Landschaft und hält einen dicken, sorgsam frisirten Bambino. Ein kokettes Spitzenhäubchen deckt ihr Haar, das, vorn rasirt, die Stirn desto höher erscheinen lässt — was vor 400 Jahren für ebenso schön gehalten wurde, wie vor 20 Jahren die »Simpelfranzen«. Die scharfen Züge, das spitze Kinn, das hellblaue goldbestickte Kleid und die fleischige Hand mit den kurzen Fingern sind die Merkmale, die der »Kunstkenner« als Eigenthümlichkeiten Fra Filippo's notirt.

1006. Fra Filippo Lippi: Maria mit dem Kinde.
(Phot. Hanfstängl.)

Filippino Lippi. Ebenso nervös wie sein Vater robust, ebenso überfeinert, wie Filippo vulgär war, eine merkwürdige Mischung von Geist und Frivolität, von fascinirendem Talent und Leichtsinn, ein Künstler, der mit 47 Jahren stirbt und doch in dieser kurzen Zeit alle Phasen der Florentiner Kunst von der hohen Getragenheit Masaccio's über Boticelli hinaus bis zur

1008. Filippino Lippi: Christus erscheint seiner Mutter. (Phot. Hanfstängl.)

wilden Bewegung des Barockstils durchläuft. Auch in seinen Münchener Bildern »Christus erscheint seiner Mutter« und einer »Beweinung Christi« herrscht ein aufgerütteltes Empfindungsleben, dort Schwärmerei, Huld, Verehrung, hier Jammer und Klage. VIII 1008 VIII, 1009

Domenico Ghirlandajo. Das gerade Gegentheil Filippino's, ernst und fest, männlich und stark. Dort nur Gefühl, hier nur Willenskraft. Ein Mann, der sich nur wohl fühlte, wenn er weiten Mauerflächen

gegenüberstand, die »ganzen Stadtmauern von Florenz mit Fresken bemalen wollte« und in seinen Chorfresken von Sta. Maria Novella einen der monumentalsten Cyklen der Florentiner Kunst schuf. In das umfangreiche Altarwerk, das einst diesen Chor von Sta. Maria Novella schmückte, haben sich die Sammlungen von Berlin und München getheilt. Besondere Feinheiten darf man darin, wie überhaupt in Ghirlandajo's Tafelbildern nicht suchen. Sie sind tüchtig, gediegen, sachlich, aber prosaisch. Auch die Farbe bleibt zäh. Schreiendes Roth und Blau stehen, wie sie aus der Tube gekommen, hart nebeneinander. Seine ganze Begabung drängte ihn nicht auf die intime, sondern auf die decorative Seite hin.

VIII, 1011 bis 1013

Gleich Ghirlandajo war *Luca Signorelli* vorzugsweise Freskomaler. Ein so titanischer kraftstrotzender Geist konnte nur in dieser »männlichen Kunst« seinen Ausdruck finden. Seine Tafelbilder wirken schroff und herb, beinahe unwirsch und gewaltsam. Er liebt harte Köpfe, Profile von der Schärfe des Rasirmessers. Wenn es irgend möglich ist, bringt er gleich Michel-

1026a. L. Signorelli: Madonna mit Kind. (Phot. Bruckmann.)

angelo nackte Gestalten irgendwo im Hintergrund an, in einer Stellung, dass man ihre gespannten stählernen Sehnen sieht. Die Gewandung ist einfach und feierlich ohne Gefältel, ohne koketten Schwung. Die Vorliebe für complicirte Raumprobleme lässt ihn oft das Rundformat wählen. Der schneidigen Formensprache entspricht die Farbe. Auch sie hat eine gewisse metallische Schärfe, nicht hart und trocken, aber grau und düster. Selbst die Landschaft bekommt unter seinen Händen etwas Starres, Verschlossenes, entsprechend den harten, felsenfesten Wesen, die sich darin bewegen. All das stimmt auf die »heilige Familie«, die seit 1894 als eine der letzten Erwerbungen die Pinakothek ziert. VIII, 1026a

Ein jäher Scenenwechsel, und wir stehen vor einem anderen Meisterwerk, der erschütternden »Pietà« des Malers, den unsere Zeit zum König des Quattrocento proclamirte. VIII, 1010 Wenn irgend einer von den grossen Meistern dieses grossen Jahrhunderts in seinem ganzen Empfindungsleben uns nahe steht, so ist es *Botticelli*, der in seinem müden Weltschmerz, seiner psychopathischen Verfeinerung und nervösen Reizbarkeit fast mehr in unsere Zeit als in jene jugendliche Epoche zu gehören scheint. Wir denken, wenn sein Name genannt wird, jener stillen Madonnen, die so mädchenhaft zart, bleich und gebrechlich sind, mit so grossen melancholischen Augen wehmüthig ahnungsvoll uns anblicken, denken jener rothhaarigen Teufelin in Berlin, die er Venus nannte und die mit ihren grünen Nixenaugen so kalt dämonisch in's Unendliche starrt, denken des »Frühlings«, der für unsere Generation dasselbe geworden ist, was für unsere Väter die sixtinische Madonna war. Auch das Münchener Bild erzählt eine

1010. Sandro Botticelli: Die Beweinung Christi. (Nach Rad. v. Raab.)

ganze Geschichte, erzählt von der seltsamen Tragik dieses Künstlerlebens. Botticelli war als erster dem lockenden Ruf der Antike gefolgt. Statt blutiger Märtyrer hatte er heitere Götterlegenden gemalt, statt der keuschen Himmelskönigin Maria der heidnischen Liebesgöttin gehuldigt. Da rief die dröhnende Stimme Savonarola's Tannhäuser aus dem Venusberg heraus. Zu Ostern 1492 predigte der Mönch über die Leidensgeschichte des Heilandes vor einer tausendköpfigen, athemlos lauschenden, schluchzenden Menge. Zur selben Zeit entstand Botticelli's Bild. Es bebt darin das ganze geistige Fieber, das des Busspredigers Auftreten in Florenz entzündete. Savonarola hat ihm die Lippen geöffnet. Der zarte Lyriker von früher ist ein wilder Pathetiker, der Sänger der Venus ist der Jeremias der Renaissance geworden. Statt im Flüsterton spricht er in Donnerlauten, im klagenden Prophetenstil des alten Testamentes. Einige Jahre später war die Tragödie Savonarola vorübergerauscht, die Scheiterhaufen der Piazza della Signoria hatten den fanatischen Propheten begraben, und aus der Asche phönixgleich erhob sich wieder das Ideal der Antike. Botticelli pilgerte nicht mit den Anderen zurück in's hellenische Märchenreich, sondern legte den Pinsel überhaupt bei Seite. Er war zu sensibel, zu zart, um nicht nieder-

gerissen zu werden von der doppelten Windsbraut, die aus der Vergangenheit und Zukunft zugleich herbrauste.

Piero di Cosimo, der bizarre Sonderling, der viel Aehnlichkeit mit Botticelli hat und mehr Beachtung verdiente als bisher ihm geschenkt wurde, kann aus dem Tobiasbilde der Pinakothek, worin er eng einem berühmten Werk des Verrocchio folgt, nicht in seiner Bedeutung erkannt werden. Und *Lorenzo di Credi*, der auch zu den Parteigängern Savonarola's gehörte, mag ein noch so fleissiger Arbeiter und liebenswürdiger Mensch gewesen sein — die Kunstgeschichte würde nichts verlieren, wenn er statt 80 Jahre nur 40 geworden wäre, statt 300 Bildern nur drei gemalt hätte. Gewissenhaft und sorgsam in der Technik, rein und weich in der Empfindung, hat er gewiss stets zur Zufriedenheit seiner Besteller gearbeitet. Aber sein Grundzug ist doch Langeweile, eine flaue Charakterlosigkeit, die, so gern sie möchte, doch weder die Gluth Perugino's noch die Zartheit Botticelli's erreicht. Da er nur eine einzige Saite auf seinem Bogen hatte, malte er mit unbegreiflicher Ausdauer zeitlebens ruhige Madonnenbilder, ganz besonders eine Scene: die Anbetung des Kindes. Und bei diesem engen Horizont konnte es nicht fehlen, dass schliesslich der Spiritus verflog und das Phlegma blieb.

VIII, 1016

VIII, 1016a u. 1017

Von *Perugino*, dem grossen, heute so sympathischen Meister, der den Weltruhm der umbrischen Schule begründete, indem er mit allen Mitteln der vollendeten Kunst zum Ausdruck brachte, was einst durch Franciscus von Assisi den Umbriern als Aufgabe gestellt schien, besitzt die Pinakothek drei Bilder, darunter ein Meister-

VIII, 1036 werk ersten Ranges. Madonnen in Halbfigur, sitzend, mit dem Kind im Arm haben bekanntlich am meisten den Ruhm des umbrischen Meisters verbreitet, und noch wir heute können uns nicht dem Zauber dieser süssen, schmachtenden Gesichter entziehen. Selbst wenn Maria, wie auf dem zweiten Bild, den Neu-
VIII, 1035 geborenen anbetet, ist es, als wären ihre Gedanken weit abwesend, als sei ihre Freude wie von der Vorahnung eines künftigen Verhängnisses gedämpft. Zugleich sieht man aus diesem Werke, dass Perugino nicht nur Schwärmer, sondern auch technischer Pfadfinder ist, der für die weiche Gefühlsseligkeit seiner Gestalten weiche Farbentöne wie kein anderer seiner Zeitgenossen findet. Man sieht, dass er ein Landschafter ist von grossem Feingefühl, der die elegische Natur seiner Heimath, diese armen Thäler und zitternden Frühlingsbäume, mit zartem Künstlerauge betrachtet und als der ersten einer die geheimnissvollen Fäden entdeckt, die die landschaftlichen Stimmungen mit der Seele des Menschen
VIII, 1034 verbinden. Doch das dritte Bild ist das bestrickendste von allen. Etwas Mystisches, eine Wundererscheinung, das war so recht Perugino's Sache. Unter graziöser Säulenhalle, die den Blick auf eine umbrische Berglandschaft freilässt, sitzt der Heilige Bernhard an

1034. Pietro Perugino: Vision des heiligen Bernhard. (Phot. Hanfstängl.)

seinem Pult und erblickt vor sich die heilige Jungfrau, die gerade seine Gedanken erfüllt hat. Sie ist unhörbar herangetreten mit der ganzen Schüchternheit der Jungfrau und spricht zu ihm, von zwei taubenäugigen Engeln begleitet. Der Heilige erschrickt nicht, macht keine Bewegung, springt nicht vom Sitz auf. Nur leicht, wie zum Empfang eines Besuches, den er schon lang erwartet, hebt er die Hand und blickt selig auf die himmlische Erscheinung. Wer sich erinnert, wie äusserlich Fra Bartolommeo später das gleiche Thema behandelte, wird desto mehr den Duft von Reinheit und Keuschheit fühlen, der aus des Umbriers entzückendem Werke strömt. Während Fra Bartolommeo einen ganzen Engelreigen in Bewegung setzte, Gewänder flattern, Mäntel sich bauschen liess, um den Eindruck des Wunderbaren, Phänomenalen zu erwecken, gibt Perugino die Scene mit einer Kindlichkeit, als ob es ganz natürlich wäre, dass die Himmlischen sich unter die Menschen mischen.

Francesco Francia in Bologna ist ein in's vollere, derbere, fleischlichere übertragener Perugino. Die Farbe ist bei ihm weniger duftig und warm, sie ist ruhiger, materieller. In der Wahl der Typen nähert er sich Perugino in einem gewissen Streben nach Feierlichkeit. Der Kopf der Jungfrau ist gewöhnlich mit einem Matronenschleier bedeckt, über den noch der Mantel gezogen ist. Auch die Gesichter haben viel Aehnlichkeit. Nur hat Francia weniger Süssigkeit, nicht das verhimmelnde Schmachten Perugino's. Der Hauch umbrischer Erregtheit und weicher Sentimentalität dämpft sich zu einer gemässigteren ruhigeren Empfindung ab. Seine beste Leistung, nicht nur in der Pinakothek, sondern das Beste, was er überhaupt

VIII, 1039 geschaffen, ist wohl die »Verehrung des Christkindes«. Die Madonna beugt sich in zarter Andacht vor dem Kind in die Kniee, das auf dem Boden ausgestreckt ihr zulächelt. Eine Rosenhecke, in deren Geäst die Vögel singen, schliesst die Figuren ein. Es ist ein zartes poetisches Werk, das durch die ruhige silbergraue Farbe noch besonderen Reiz erhält. In dem VIII, 1040 zweiten Werk, einem Halbfigurenbild der Madonna, hat er sich mehr von Perugino entfernt. Die Gestalten klingen in ihren runderen, volleren Formen weniger an Perugino als an Lorenzo di Credi oder die Venezianer an.

1039. Francesco Francia: Madonna im Rosenhag. (Phot. Hanfstängl.)

Die Venezianer des XV. Jahrhunderts sind die Madonnenmaler par excellence. Die Verherrlichung der heiligen Mutter Gottes war fast ihr einziges Thema. Für kleinere Bilder wählt man mit Vorliebe breites Format und gibt von den Gestalten, um sie in Lebensgrösse darstellen zu können, nur Halbfigur. Ruhig stehen sie zu beiden Seiten ihrer Königin, oft ohne jeden Unterschied der Bewegung. All jene compositionellen Experimente, die in Florenz oft die Wahl des Rundformates veranlassten, haben für die Venezianer kein Interesse. Für Altarbilder ist das Thema der thronenden Madonna feststehende Regel,

sei es, dass der Thron in einer hohen Kirchennische errichtet ist oder in tiefleuchtenden Farben von dem verschwimmenden Blau einer Gebirgslandschaft sich abhebt. Ruhig wie die Anordnung der Gestalten ist die Empfindung. Die venezianische Malerei kennt nicht das Pathetische, den jähen Schmerz, der die Bilder Mantegna's oder einzelner Florentiner durchzuckt. Wenn ausnahmsweise die Darstellung der Pietà die Künstler beschäftigt, so ist das ein Zugeständniss an die benachbarte paduanische Schule, und selbst dann ist der Schmerz abgedämpft, kein Schreien, sondern sanfte Melancholie. Die Umbrier sind den Venezianern am verwandtesten. Einig in der Wichtigkeit, die sie der Farbe beilegen, begegnen sich die beiden Schulen auch in ihren lyrischen Tendenzen, in der Eigenthümlichkeit, dass sie keine Handlungen, nur Gefühle, nicht die Bewegung, nur die Ruhe schildern. Der zarte Grundton, das Streben, die Natur in ihren sanften Phasen zu erfassen, ist hier wie dort das gleiche. Trotzdem merkt man, dass diese Kunst auf einem anderen Boden erwuchs. Perugino lebte in einsamen Bergthälern inmitten einer armen Bevölkerung. Die Gegend, die er malt, ist von lyrischer Armuth; dünne Bäume wachsen auf

1040. Francesco Francia: Madonna mit dem Kinde.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

delicatem, welligem Boden. Auch seine Menschen gleichen jenen zitterigen Bäumchen, die jeder Windstoss fällen kann. Er nimmt ihnen alle Erdenschwere, entkleidet sie alles Fleischlichen, so dass nur ein Schatten, eine in feinen, ungreifbaren Accorden erzitternde Seele übrig bleibt. Sie sind sensitiv bis in die Fingerspitzen, spirituell bis zur Krankhaftigkeit, leidend, von mystischer Sehnsucht durchdrungen. Die venezianischen Madonnen wirken demgegenüber gesünder, nicht ganz so sensibel. Wie die Landschaften der Bilder — fruchtbare Ebenen aus der malerischen Terra ferma Venedigs mit den blauen Ketten der Alpen als Abschluss — reicher, saftiger, blühender sind als die Perugino's mit ihrem spitzenhaft zarten Grün und ihrer bleichsüchtigen Vegetation, so scheinen auch die Menschen sich körperlich wohler zu fühlen, können die Luft der Wirklichkeit besser vertragen. Während dort die Madonna das zart schüchterne Wesen des Mädchens wahrt, heben die Venezianer den fraulichen Charakter der Mutter hervor. Auch von dem überirdischen Sehnen, der schwärmerischen Hingabe, mit der sie sich bei den Umbriern zum Kinde neigt, ist hier kaum ein Anklang zu finden. Es liegt über den Werken etwas von der weichen Schläfrigkeit, der gleichgültigen Indolenz, dem melancholisch müden Wesen orientalischen Geistes.

Giovanni Bellini gab bekanntlich dem venezianischen Ideal Körper und Seele. Um seine Sonne bewegte sich ein ganzer Planetenkreis kleinerer Künstler. Von ihnen sind *Marco Basaiti* und Cima da Conegliano in der Pinakothek vertreten. Dass Basaiti auf dem Umweg über Alwise Vivarini zu Bellini kam, wird durch
18,1032 seine Pietà bestätigt. Nicht nur das Thema ist paduanisch,

er versucht fast Mantegna an Schmerzenspathos zu überbieten. Dagegen ist er in dem Madonnenbild bellinesk geworden. Nicht nur die Empfindung, auch der milde Ton der Farbe unterscheidet sich von der harten Trockenheit jenes früheren Werkes. *Cima da Conegliano* ging noch über Bellini hinaus, indem er der Landschaft grössere Wichtigkeit einräumte. Er stammte nicht aus Venedig, sondern vom Rande der Alpen, und diese Liebe des Gebirgsbewohners zu seiner Heimath spricht auch aus seinen Bildern. Während bei Bellini die Madonna gewöhnlich in einer Kirchennische thront, versäumte Cima selten, das herrliche Gebirge darzustellen, in dessen Thälern er seine Jugend verbrachte.

VIII, 1031

VIII 1033

1033. Cima da Conegliano: Maria mit dem Kinde, S. Magdalena u. Hieronymus. (Phot. Hanfstängl.).

Von den Meistern des benachbarten Verona ist in der Pinakothek *Liberale* vertreten, ein geschickter Miniaturmaler, der für die verschiedensten Klosterbibliotheken Manuscripte illuminirte und sich später auch der Tafelmalerei zuwandte. Einen ausgeprägten Charakter hat er nicht. Bald ist es der Einfluss der Venezianer, bald, wie in der Münchener Pietà, der Mantegna's, der in seinen Werken durchklingt.

VIII, 1022a

Schliesslich liest man, unter einem kleinen Madonnenbild, den erhabenen Namen des Meisters, mit dem in Mailand eine neue Epoche begann: die stolze

17, 1040a

Aufschrift *Leonardo da Vinci*, des letzten der Riesen, die das Quattrocento gebar. Das Werkchen, das 1889 um den bescheidenen Preis von 800 Mark für die bayerische Sammlung erworben wurde, hat viel Erörterungen, viele Zweifel wachgerufen. Es wurde für niederländisch gehalten oder dem Lorenzo di Credi zugewiesen. Sicher hat es wenig mit dem Leonardo des Abendmahls und der Anghiarischlacht gemein. Aber sind nicht Rembrandt's Staalmeesters von den kleinen mühseligen Bildchen seiner Jugend ebenfalls durch eine Kluft gross wie die Welt getrennt! Sind Rafael's Constantinschlacht, Dürer's Vier Apostel oder Tizian's Dornenkrönung nicht himmelweit verschieden von der Madonna Connestabile, dem Dresdener Crucifixus und dem Zinsgroschen. Man muss sich hüten, Maler lediglich nach den Werken zu beurtheilen, in denen sie als ausgewachsene Meister, auf der vollen Höhe ihres Künstlerthums dastehen. Soviel ist sicher, dass das Bildchen aus der Werkstatt des grossen Goldschmiedes und Bronzegiessers Verrocchio stammt. Alles Beiwerk, sowohl die Krystallvase mit dem Blumenstrauss, wie die Agraffe, die den Mantel der Madonna ziert, die Nelke, die sie dem Kinde

1040a Leonardo da Vinci: Madonna mit dem Kinde.
(Phot. Bruckmann.)

reicht, und der zarte, durchsichtige Schleier, der ihr Haupt bedeckt, sind mit goldschmiedeartiger Feinheit gemalt. Alles zeigt jene Sauberkeit und Bestimmtheit der Umrisse, jene Glätte und Appretur der Oberfläche, wie sie der Bronzegiesser Verrocchio seinen Bildern zu geben suchte. Dass Verrocchio selbst es gemalt hätte, ist ausgeschlossen. Dazu wirkt es zu jugendlich, zu schüchtern befangen. Und Lorenzo di Credi? Wer unter der Mikromanie nicht den Blick für das Pneuma eines Kunstwerks verloren, hinter jeder Leinwand den Menschen sieht, neben der Kennerschaft ein wenig Bilderpsychologie betreibt, der fühlt leicht, dass hier ein Grösserer als der gute Lorenzo spricht, dass eine neue, noch wie in einer Retorte eingeschlossene geistige Kraft einsetzt, die im Begriff ist, sich mit riesiger Expansivkraft zu entladen, der fühlt, dass in jugendlicher Frische die Kunst hier an dem Punkte aufgenommen wird, wo Verrocchio sie gelassen hatte, der spürt sogar schon einen Hauch der himmlischen Grazie, die aus Leonardo's späteren Werken strömt. Auch der Charakter des landschaftlichen Hintergrundes und das Glasgefäss mit den Blumen, an denen jedes Staubgefäss, jeder perlende Thautropfen gemalt ist, verräth den Meister, der später die Gebirgslandschaft der heiligen Anna träumte, den Meister, den man als ersten grossen Blumenmaler verehrt. Uebrigens ist ein solches Raisonnement sehr zwecklos. Wenn eine Autorität wie Bayersdorfer den Namen Leonardo ausspricht, kann man nichts besseres thun als gläubig zu folgen.

IV. Die germanischen Meister des Reformationszeitalters.

Die Weiterentwicklung der nordischen Malerei zu Beginn des XVI. Jahrhunderts hat sich nicht ohne tiefgehenden italienischen Einfluss vollzogen. Wohl ist es vorläufig nur etwas Theoretisches, was sich die nordischen Künstler aus Italien holen. Sie ahmen nicht nach, denken nicht daran, zu Gunsten fremden Empfindens das eigene zu verleugnen. Aber die stilistische Wandlung, die sich um die Wende des XV. und XVI. Jahrhunderts vollzog, ist doch ohne die fruchtbare Einwirkung Mantegna's, überhaupt der italienischen Quattrocentisten nicht erklärbar. Erst durch die Bekanntschaft mit der italienischen Renaissance — nicht mit den Cinquecentisten, die dabei

nicht in Frage kommen, sondern mit der broncenen Heldenzeit des Quattrocento — erhielt das rathlose Trachten der nordischen Künstler ein sicheres Ziel. Erst durch die Berührung mit Italien wurden sie ermuthigt, neue Wege zu betreten, nachdem sie zwei Menschenalter lang von den Anregungen gezehrt, die einst die Eycks und Roger van der Weyden gegeben hatten.

Die niederländische Malerei war während des XV. Jahrhunderts Miniaturmalerei in Oelfarben geblieben. In jugendlichem Enthusiasmus suchte sie die Welt in der ganzen Fülle ihrer Erscheinungen zu meistern. Der landschaftliche und architektonische Hintergrund wie das sonstige Beiwerk ist ebenso wichtig wie der menschliche Körper, der Schauplatz gleich wichtig wie die Handelnden selbst. Diese wurden daher immer nur in kleinem Maassstab und so dargestellt, dass sie nicht die ganze Breite der Tafel einnahmen, sondern schon im Vordergrund für die Landschaft Raum liessen. Ja, an den Menschen selbst ist der reiche Schmuck ihrer Gewänder und Waffen dem Maler interessanter als der Organismus der Körper. Versucht man zuweilen, wie es Roger van der Weyden that, vom Beiwerk mehr abzusehen und das Hauptgewicht auf das Figürliche zu legen, so zeigt sich desto mehr, wie wenig hierfür das zeichnerische Wissen ausreichte. Weil man zuviel geben wollte, zu sehr an der farbigen Oberfläche der Dinge haftete, gelangte man nicht zu organischer Durchbildung des Körperlichen. Lebensgrosse Figuren mit voller Wucht vor Augen zu stellen, war dem niederländischen Quattrocento noch versagt. Und in der deutschen Kunst, die in Roger ihren Meister sah, spitzten sich diese Mängel zu fast grotesker

Hässlichkeit zu. Die Freude an wahrheitsgemässer Schilderung verleitet zur breiten Ausmalung roher Leidenschaften, zur Uebertreibung des Ausdrucks und der Geberden. Andererseits beherrscht der Naturalismus noch nicht das ganze Gebiet. Während ein Theil der Gestalten auf scharfer Naturbeobachtung beruht, bleiben für andere, namentlich die Madonnen und weiblichen Heiligen, die überlieferten idealen Typen geltend. Oder das Naturstudium beschränkt sich auf Kopf und Hände. So sehr die Menschen agiren und die Gesichter verzerren, so unsicher stehen sie auf den Beinen. Dass der Fall der Gewänder durch die Haltung und Bewegung des Körpers beeinflusst wird, bleibt unverständlich. Blind gegenüber der wirklichen Menschengestalt, verhüllte man sie mit knitterig eckigen Stoffen, hatte für den Mechanismus des Leibes, für die Beweglichkeit seiner Glieder noch wenig Verständniss. Auch die Farbe war bunt ohne durchgehenden herrschenden Ton, die Composition noch ganz kunstlos, eine überfüllte, schlicht verständige Anordnung.

Gerade in diesen Dingen hatte die italienische Malerei einen gewaltigen Vorsprung. Denn so sehr die italienischen Realisten gleich den Nordländern bei ihren heiligen Gestalten das Individuelle betonten, verfuhren sie dabei doch mit mehr Wahl, mit mehr Sinn für das Signifikante. Während der niederländische Maler ein ganzes Stück Welt auf einmal schildern wollte, interessirte die Italiener das Leben der unbeseelten Dinge weniger. Hauptproblem ist die von der Naturumgebung isolirte Menschengestalt, und es braucht nicht betont zu werden, wie sehr sie darin allen Nordländern überlegen waren.

Nun ist das plötzlich auch für diese in den Mittelpunkt des Interesses getreten. Wohl verzichten sie nicht auf all die intimen Dinge, die jenen ältern Bildern ihren eigenartigen Reiz gegenüber den italienischen gaben. Im Gegentheil, die sittenbildlichen und landschaftlichen Elemente, die in jenen älteren Werken im Keime enthalten waren, lösten sich allmählich los und wurden zu selbständigen Genrebildern und Landschaften verarbeitet. Andererseits tritt in der »grossen Malerei« eine gewisse stilvolle Einfachheit an die Stelle der wahllosen Naturabschrift von früher. Indem man aus den Bildern alles Episodische, alles Landschaftliche und Sittenbildliche ausscheidet, concentrirt man sich desto mehr auf die Durchbildung des menschlichen Körpers, weiss selbst lebensgrosse Figuren mit zeichnerischer Sicherheit zu bewältigen. Während die Früheren sie nur gleichwerthig mit der Umgebung behandelten und gewöhnlich im Mittelgrund in Action setzten, stehen sie jetzt in machtvoller Grösse im Vordergrund, nicht mehr blos Theile des Werkes, sondern sein ganzer Inhalt. Ihre Formen sind wuchtiger gefasst und mit der strengeren Zeichnung eine breitere Pinselführung, eine harmonischere Farbe verbunden. Statt sich in harter Buntheit zu ergehen, macht man alles mehr einer einheitlichen Tonscala dienstbar. Statt des breiten Nebeneinanderschiebens herrscht straffe, fest zusammengehaltene Composition, die ruhige Herrschaft des Einen und Ganzen. Die Nordländer bekamen durch die Berührung mit dem Süden einen reineren Geschmack, einen grösseren Sinn für Schwung der Bewegung, für Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Bildwirkung. Sie lernten den Lebensausdruck, den sie vorher auf das Gesicht

beschränkt hatten, auf die ganze Gestalt ausdehnen, lernten das Nackte darstellen, wahrhafte, lebensfähige Menschen vor Augen führen.

In den Niederlanden war es *Quentin Massys*, der »Schmied von Antwerpen«, der die Reform durchführte. In dieser alten Tradition, Quentin Massys sei Schmied gewesen und nur Maler geworden, weil seine Angebetete ihn als Schmied nicht heirathen wollte, scheint, wie gewöhnlich in solchen Legenden, ein Körnchen Wahrheit enthalten zu sein. Die Menschen, die bisher nur kleine Cabinetbildchen gekannt und nun plötzlich diese mächtigen, breit heruntergemalten Bilder sahen, mussten nothwendig nach einer Erklärung für diese Stilwandlung suchen und fanden sie darin, der Schöpfer der Werke sei ursprünglich Schmied gewesen, ein Mann mit derben Fäusten und grossen Bewegungen, der etwas von der Faustfertigkeit seines früheren Handwerks in seinen neuen Beruf herübernahm. Noch heute, wenn man im Antwerpener Museum vor seiner Grablegung Christi steht, fühlt man, dass mit diesem Bild eine neue Epoche niederländischer Kunst einleitet, dass darin die Brücke geschlagen wird von Jan van Eyck zu Rubens. Auch die Münchener Bilder — namentlich
II,134 die berühmte Pietà, die ihm wohl mit Recht zugeschrieben wird, gestatten den Umschwung zu verfolgen. Sowohl die Gewandung der Maria, wie der nackte Körper Christi sind kühn mit breitem Pinsel hingeschrieben. Nichts Episodisches, kein Beiwerk lenkt von den Hauptfiguren ab. Selbst die flüchtig auf den Untergrund skizzirte Landschaft dient nur ganz decorativ dem grossen Gesammteffect — ein merkwürdiger Gegensatz zu den Bildern, wie sie noch

20 Jahre vorher von jenen älteren Meistern gemalt wurden, die sich in gewissenhafter Durchführung auch der kleinsten Nebensächlichkeiten nicht genug thunkonnten.

134. Quentin Massys (?): Pietà. (Phot. Hanfstängl.)

Solche Halbfigurenbilder sind für Quentin Massys besonders bezeichnend und ergaben sich mit logischer Consequenz aus seiner Richtung. Da er vom lebensgrossen Maassstab nicht abgehen wollte, ganze Figuren aber eine Riesenleinwand erforderten, so hat er in allen Fällen, wo er auf kleineres Format angewiesen war, es vorgezogen, sich auf Halbfiguren zu beschränken, statt überhaupt den Maassstab zu verringern. Besonders bekannt sind seine Halbfiguren des heiligen Hieronymus, Beispiele sowohl für II,137
die Breitmalerei des Meisters im Gegensatz zu der spitzpinseligen Mache von früher, wie für das coloristische Geschick, mit dem er die leuchtendsten rothen Farben einem einheitlich geschlossenen Ton unterordnet.

Selbst das schöne Bildniss des Kanzlers Caron- 2,133
delet zeigt deutlich die Stilwandlung. Wohl hat er noch die ganze strenge Sachlichkeit Jan van Eyck's. Aber man fühlt doch, dass zwischen ihm und Eyck ein ganzes Jahrhundert lag. Jan van Eyck hatte eine besondere Lust an der krausen Natur, eine Freude an ausgesprochener Hässlichkeit, da durch sie die

133. Quentin Massys: Porträt des Kanzlers Jean Carondelet. (Phot. Hanfstängl.)

wirkliche Menschengestalt nur noch schärfer, noch individueller wurde. Massys umgeht das nicht, aber betont es doch weniger. Er ist einfacher, weltmännischer, breiter. Der farbige Gesammteindruck ist ihm mehr werth als die Runzeln und Narben.

Auch seine Sittenbilder gehören in diese Reihe. Sie bezeichnen den Abschluss einer grossen Bewegung, die sich auf dem Gebiete der graphischen Künste seit Jahrzehnten vorbereitete. Schon im XV. Jahrhundert hatten es die Kupferstecher gewagt, aus dem Rahmen des religiösen Stoffkreises herauszutreten. Beim Meister E. S. begegnen wir Lautenspielerinnen und musicirenden Liebespaaren. Der geniale Unbekannte, den man den Meister des Amsterdamer Cabinets zu nennen pflegt, schritt wie in anderer Hinsicht auch in der frischen Unbefangenheit, mit der er das Gewöhnliche zeichnete, seiner Zeit voraus. Darstellungen aus dem Jagdleben wechseln in seinem Oeuvre mit Liebesscenen, Mönche und Nonnen mit Dudelsackbläsern und spielenden Kindern, promenirende Cavaliere mit feilschenden Bauern. Schongauer zeichnete seinen Auszug zum Markt, worin er die alten Darstellungen der Flucht nach

138. Marinus van Roymerswale: Ein Geldwechsler mit seiner Frau. (Phot. Hanfstängl.)

Aegypten so seltsam in's Sittenbildliche ummodelte, seinen Müller mit dem Esel und die raufenden Goldschmiedebuben.

Es bleibt also dem XV. Jahrhundert das grosse Verdienst, zuerst Sittenbildliches künstlerisch verwerthet zu haben, und die Niederländer des XVI. Jahrhunders thaten den weiteren Schritt, dass sie solche Stoffe zu Bildern verarbeiteten. Ein Schritt, der ebenfalls durch ältere Meister vorbereitet war. Schon Petrus Cristus, ein Schüler van Eyck's, hatte den heiligen Eligius, den Patron der Goldschmiede, gemalt, zu dem ein Brautpaar gekommen ist, um seine Eheringe zu kaufen. Die verschiedenen Goldschmieds- und Kaufmannsbilder, die dem Quentin Massys zugewiesen werden, lassen keinen Zweifel über den engen Zusammenhang, der zwischen ihm und Cristus besteht. Im Grunde that er nicht mehr, als dass er den Heiligenschein vom Kopfe der Hauptfigur wegnahm, anscheinend etwas Geringes und doch in historischem Sinne eine That. Denn erst damit war das Sittenbild als selbstständige Gattung der Malerei sanctionirt.

Durch die Namensunterschrift des Meisters bezeichnet ist nur das Bild des Louvre von 1518: ein Goldschmied und seine Frau. Die vielen Varianten, II,136

die man anderwärts, auch in München sieht — Geldwechsler und Steuereinnehmer, Kaufleute mit ihrem Geschäftsführer, Rechtsanwälte mit ihrem Clienten —
II,139 scheinen in der Mehrzahl von Jan Massys, dem Sohne
2,138 Quentins, und von *Marinus van Roymerswale* herzurühren, die nun, nachdem Bresche geschlagen war, das neue Thema mit einem an Stumpfsinn grenzenden Eifer breit traten.

Quentin's holländischer Zeitgenosse *Lucas van Leyden* ist als Maler nicht von der Bedeutung wie als Kupferstecher. Während er durch seine Kupferstiche den späteren grossen Genremalern den Boden
3,148 u. 149 ebnete, kann man aus dem Dutzend Bildern, die er hinterlassen hat — in München eine Madonna und eine Verkündigung — schwer ersehen, welche Ziele er überhaupt verfolgte, so unsicher schwankt er zwischen den verschiedensten Experimenten.

149. Lucas van Leyden: Mariä Verkündigung. (Phot. Hanfstängl.)

Für die Anfänge der Landschaftsmalerei sind *Hendrik Bles* und *Joachim Patinir* wichtig. Beide verbrachten ihre Jugend an den malerischen Ufern der Maas, wo bewaldete Berge mit grünen Wiesen, nackte Felsen mit welligen Thälern wechseln. Hier empfingen sie für ihre Kunst die entscheidenden

Eindrücke, und wenn sie auch den grossen Schritt, ausschliesslich Landschafter zu sein, noch nicht wagen konnten, so merkt man doch aus ihren Bildern, dass das Anziehende für sie weniger das religiöse Hauptthema als die Landschaft war. Bles' Anbetung der 3,146
Könige geht unter der Ruine eines Prachtbaues inmitten einer reichen Landschaft vor sich, die bis in die weitesten Fernen von kleinen Figürchen belebt ist. Und mag Patinir die Kreuzigung oder den heiligen Rochus malen — man beobachtet, wie das Landschaft- 2,140 u. 143
liche allmählich das Uebergewicht über das Figürliche erhält. Die Landschaft mit dem heiligen Hubertus, 2,144
der vor dem wunderbaren Hirsch in's Knie sinkt, ist in der Pinakothek wohl das bezeichnendste Beispiel für diese Tendenzen der niederländischen Kunst. Dass hier sowohl wie bei Bles und Patinir die Landschaft noch mit unorganisch zusammengetragenen Einzelheiten überfüllt ist, war eine Folge jugendlicher Begeisterung. Gerade weil das Métier des Landschafters noch nicht anerkannt war, hielt man es für nöthig, durch Uebertreibung der Formen, durch Zusammenschieben und Anhäufen die Natur interessanter zu machen als sie wirklich ist, glaubte ihr desto mehr Freunde werben zu können, wenn man sie in reichem sonntäglichen Aufputz zeigte.

In Deutschland fasst *Dürer* alle diese Fäden machtvoll in seiner Hand zusammen, schliesst eine Entwickelung ab und streut neue Anregungen für die Zukunft aus. Dass man gerade ihn nicht kennt, wenn man nur den Maler betrachtet, dass noch weniger die paar Bilder der Pinakothek im Stande sind, in das Wesen Dürer's einzuführen, ist selbstverständlich. Was ihn uns theuer macht, ist der Mensch als solcher,

die Grösse dieses Genius, die man anstaunt, die Universalität dieses Geistes, die nur in der Leonardo's ihres Gleichen hat.

Dürer's Auftreten fiel in eine Sturm- und Drangzeit, in eine Epoche heissen Ringens und gewaltiger Gährung. Es handelte sich darum, eine Sprachform auszubilden, die dem Künstler erlaubte, seine Gedanken auszudrücken, ohne auf den Besteller warten, dessen spiessbürgerlichen Vorschriften sich fügen zu müssen. Dürer schuf sich das Mittel dazu in den graphischen Künsten. Erst in der technischen Form, die er ihnen gab, wurden Holzschnitt und Kupferstich fähig, von dem ganzen grossen Reich des Uebersinnlichen, des phantastisch Visionären Besitz zu nehmen. Indem er den specifischen Werth der Griffelkunst erkannte, löste er dem Zeitalter, löste er sich selbst die Zunge. Und was er zu sagen hatte, war grenzenlos. Man hat es oft ausgesprochen: Dürer war der erfindungsreichste Künstler aller Zeiten, von einer Tiefsinnigkeit und sprudelnden Gestaltungskraft, wie sie kein Zweiter, weder im Süden noch im Norden besass. Dabei beherrscht er die ganze Scala, vom Dämonischen bis zum gemüthlich Idyllischen. In der volksthümlichen Technik des Holzschnittes behandelt er schlichte, vertraute, liebe Dinge, erzählt mit herzpochender Andacht, wie er sich die Heilandsgeschichte denkt, lässt an seinem träumenden Auge das Leben der Maria vorüberziehen. Der Philosoph, der Denker, der Grübler kommt in den vornehmen Kupferstichen zu Worte und ersinnt jene halb antiken, halb phantastischen Blätter wie die Nemesis, jene gedankenvollen Allegorien wie den Ritter mit dem Tod und Teufel, den Hieronymus und die Melancholie,

die von jeher als seine markantesten Werke gepriesen wurden. Anderwärts wieder, wie in den Randzeichnungen, mit denen er das Gebetbuch Kaiser Maximilians zierte, lernt man ihn als grossen Meister der Ornamentik kennen, der das verzwickte Schnörkelwesen uralter Mönchsmanuscripte noch einmal in bizarrer Lustigkeit aufleben lässt. Und derselbe Poet, der scheinbar ganz in seiner Ideenwelt aufging, war doch zugleich ein Beobachter, dessen Auge weit der Welt sich öffnete. Dürer schrieb wohl: »Ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und wenn es möglich wäre, dass er ewiglich lebte, hätte er von den inneren Ideen, von denen Plato schreibt, allewege etwas Neues durch seine Werke auszugiessen.« Aber von ihm stammt auch das goldene Wort: »Wahrlich steckt die Kunst in der Natur. Nur wer sie heraus kann reissen, der hat sie.« Seine Kunst wurzelte im Boden der Wirklichkeit. Das befähigte ihn, wahr zu bleiben, wenn er in die entlegensten Regionen des Geistes stieg. Es reizte ihn aber auch zu Werken, in denen er als Vorläufer der einfach menschlichen Kunst des nächsten Jahrhunderts dasteht. Da sind seine schlichten Blätter aus dem Volksleben, die ihm neben Quentin Massys die erste Stelle unter den Bahnbrechern des Sittenbildes sichern, Blätter, die erst die holländischen Kleinmeister hundert Jahre später in Farben umsetzten. Da sind andere Zeichnungen, die in der Geschichte der Thier- und Stilllebenmalerei eine Rolle spielen, Blätter, die erst 120 Jahre später in Rembrandt's »geschlachtetem Ochsen« malerisch ihr Gegenstück fanden. Es gibt Pflanzen- und Blumenstudien von einer Frische, Zartheit und feinsinnigen Naturversenkung, die in der abendländischen Kunst nicht

ihres Gleichen hat. Während man sonst Erzeugnissen der Menschenhand Ort und Zeit ihrer Entstehung anfühlt, schweigt hier jede Schätzung. Ein paar Aehren, eine Veilchenstaude, eine Mohnblüthe, ein Nelkenzweig genügen ihm, kleine Meisterwerke von so duftiger Grazie zu schaffen, dass man ohne Kenntniss ihres Ursprungs die Hand eines Japaners vermuthen würde. Von seinen Landschaftsskizzen gilt das Gleiche. Alles, selbst das Einfachste, ist so frisch gesehen, und wenn er sich des Aquarells bediente, auch in der Farbe so keck impressionistisch, dass man die Jahrhunderte vergisst, die zwischen Dürer und der Gegenwart liegen. Es sind Werke von jenem unbefangenen Realismus, der alle chronologischen Grenzen überspringt, allen Zeiten gleicherweise verständlich ist. Und was schliesslich nicht vergessen werden darf: Neben dem Poeten und dem Realisten Dürer steht weiter der Forscher, der Gelehrte und Schriftsteller, der durch seine grundlegenden Werke über Proportion und Perspektive für die deutsche Kunst erst eine ähnliche theoretische Basis schuf, wie es für die italienische Alberti und Leonardo gethan hatten.

Die Malerei bildete nach alledem nur ein kleines Theilchen in Dürer's Schaffen, und es wäre anmassender Chauvinismus, ihn als Maler irgendwie mit den grossen Italienern vergleichen zu wollen. Weder erhebt er sich über das beschränkte Stoffgebiet seiner Zeit, noch hatte er überhaupt jene Freude an der Sinnlichkeit der Farbe, die das Kennzeichen des echten Malers ist. Wie ihm die Kunst im allgemeinen nur eine Sprachform bedeutete, in der er seine Gedanken niederlegt, so bleibt er auch, selbst wenn er die Palette in der Hand hat, Zeichner,

fühlt sich am wohlsten, wenn ihm bei der Darstellung von Haaren und Pelzwerk der Pinsel zum Stifte wird. Diese mühselige Feinmalerei kann man bewundern, wird aber nicht übersehen, dass seine meisten Bilder nur farbige Zeichnungen sind, zu bunt und zu kleinlich, zu hart oder zu frostig, um eigentlich coloristisch zu wirken.

236. Albrecht Dürer: Bildniss des Oswald Krell. (Phot. Hanfstängl.)

Da sind eine Reihe von Bildnissen, die eigentlich nur von Interesse sind, weil ihr Meister Dürer heisst, Werke, in denen er mit viel Mühseligkeit und Kläubeln für Deutschland das leistet, was mit frischerer Begabung ein Jahrhundert vorher Jan van Eyck für die Niederlande gethan hatte. Er übt sich wie Rembrandt an seinem eigenen Kopf und an den Köpfen seiner Angehörigen, malt seinen Vater, den 5,252
biederen ehrbaren Goldschmied (das Exemplar der Pinakothek ist nur Copie) und das magere hohläugige Gesicht seines Bruders, des Schneiders Hans, malt 5,237
Michel Wohlgemuth, seinen alten Lehrer, den betrieb- 5,243
samen Geist, der noch mit 82 Jahren den Pinsel nicht weglegte. Das Bild eines Herrn Oswald Krell 5,236
von 1499 ist vielleicht das erste, das auf Bestellung entstand. Dann, als er berühmter geworden, beehren ihn die deutschen Fürsten mit Aufträgen: Friedrich,

der sächsische Kurfürst, der wegen seines Phlegmas den Beinamen des Weisen erhielt, Maximilian, der letzte Ritter, der so viele Aufträge gab und sie nicht zahlen konnte. Auch Augsburger Kaufleute wie der
4,249 reiche Jacob Fugger, ehrbare Nürnberger Rathsherren, ein Herr Kleeberger und ein Herr Muffel sitzen ihm, und Hieronymus Holzschuher ermöglicht ihm, das Bildniss zu malen, an das man immer wieder denkt, wenn der Name Dürer genannt wird.

5,239 Das Münchener Selbstporträt ist neben dem Holzschuher unter allen seinen Bildnissen am berühmtesten. Vornehmlich in dieser Gestalt lebt er in der Nachwelt fort. Sein erstes Selbstbildniss — die Silberstiftzeichnung der Albertina — stellt den Dürer dar, wie man ihn aus manchen seiner schriftlichen Aufzeichnungen kennt: das naive Kind mit der zarten liebenswürdigen Seele. Die beiden folgenden aus seiner Gesellenzeit (in Madrid und Leipzig) führen den lustigen Handwerksburschen und schmucken Brautwerber vor, den kecken sinnenfreudigen Menschen, der wie Rembrandt an einem hübschen Wamms, einem koketten Barett, einer bunten Schaube seine harmlose Freude hat. Hier steht der Denker da, der Visionär und Grübler, der mit seiner Kunst vier Jahrhunderten tiefsinnige Räthsel aufgab. Dürer selbst scheint, als er das Bildniss malte, eine besonders sacramentale Wirkung erstrebt zu haben und griff deshalb auf die Frontalstellung, die alterthümliche Grundform kirchlichen Stils zurück. Feierlich erhaben wie ein byzantinischer Heiland steht er da. Es ist, als hätten uralte Mosaiken auf ihn eingewirkt, jene ernsten Heiligen, die von der Apsis altchristlicher Kirchen herniederstarren. Dass Dürer seit den Jahren, als er seinen Vater malte, bis

239. Albrecht Dürer: Selbstbildniss. (Nach Rad. v. Raab.)

zu dem Zeitpunkt, wo sein Selbstporträt oder das Wohlgemuth's entstand, eine eigentliche Entwicklung als Porträtist durchmachte, kann man gleichwohl nicht behaupten. Er bleibt der Kleinmaler, der durch Addiren von Einzelheiten die Wirkung erzielt, der jedes Härchen im Haar, im Bart und im Pelz, jede Runzel und jede Falte mit urkundenmässiger Genauigkeit fixirt. Was an seinen Bildnissen fesselt, ist immer nur die psychische Grösse, nicht die Mache. Allein die wunderbare Fähigkeit, in einen Menschencharakter einzudringen, ausser der Epidermis auch die Seele zu malen, unterscheidet Dürer von Denner.

Eher gestatten die religiösen Bilder, seinen Zielen nachzugehen. Die Entwicklung, die darin beschlossen liegt, ist sogar riesig, wenn man sich vergegenwärtigt, von wo er ausging und wo er landete.

Als er seine Thätigkeit eröffnete, war der Meister, der das Nürnberger Kunstleben beherrschte, Michel Wohlgemuth. Platt, ohne Schwung und Poesie wird die Wirklichkeit abgeschrieben. Ja, man hatte eine Vorliebe für »knorrete knie un füss«, glaubte, dass Realismus in Ungeheuerlichkeit und abnormer Hässlichkeit bestünde. Auch Dürer folgte in seiner Jugend

238. Albrecht Dürer: Beweinung des Leichnams Christi. (Phot. Hanfstängl.)

diesem Hang zum Absonderlichen und Verzwickten. Gleichwohl merkt man schon, dass er in der Zeit seiner Wanderschaft nach Italien gelangt war. Die italienischen Quattrocentisten, namentlich Mantegna, für den er damals schwärmte, sind in der Art, wie sie componiren, zwar weit von der weichen Rhythmik des Cinquecento, aber nicht minder weit von der zusammenhanglosen Epik der Wohlgemuthschule entfernt. Es geht durch ihre Werke eine contrastreiche Mannigfaltigkeit, etwas Straffes, Concentrisches. Das unterscheidet Dürer's Münchener Erstlingswerk, die Be-
III,238 weinung Christi, vom Wohlgemuthstil Sowohl die scharf umrissene pyramidale Anordnung, der alles Episodische fern bleibt, wie der trübgraue metallische Ton, das schmerzerstarrte Wesen Maria's und das Pathos der alten zahnlückigen Frau, die mit wildem Jammerschrei die Arme erhebt, verrathen deutlich, dass Mantegna damals als spiritus rector hinter ihm stand.

Der selbstständige Dürer, der Idylliker, kommt
III,240 bis 242 in dem zweiten Bild, dem Baumgärtner'schen Altar mit der Geburt des Christkindes zu Worte. Der Dichter des Marienlebens zeigt sich in der gemüthlichen Art, wie er die heilige Familie in eine winkelreiche Ruine mit allerlei lauschigen Ein- und Ausblicken hineinsetzt.

Auch Maria mit ihrem hellblonden, unter weissem Kopftuch hervorquellenden Haar ist die jugendlich hübsche Nürnbergerin, die man aus dem Marienleben kennt. Zugleich nimmt er in den Stifterbildnissen, den beiden prächtigen Rittern, die mit ihren Rossen am Waldrand stehen, zum ersten Mal einen Anlauf zu der monumentalen Wucht, die später das Hauptziel seines Strebens wurde.

241. Albrecht Dürer: Der Nürnbergische Patrizier Stephan Baumgärtner. (Phot. Hanfstängl.)

Eine weitere Anregung, seinen Gesichtskreis zu erweitern, gab die venezianische Reise von 1506. Der reife Mann sah in Italien Dinge, die der wandernde Geselle noch nicht bemerkt hatte. Von Jugend auf war er von einer dunkeln Sehnsucht nach dem Einfachen, nach dem Maasshalten erfüllt. In Venedig bemerkte er, wie sehr die italienischen Künstler allen seinen Idealen voraus waren, wie sehr sie Freiheit und Gesetzmässigkeit, eine lebensvolle rhythmische Liniensprache mit harmonischer Farbe zu verbinden wussten. Während er das Eckige liebte, herrschte in den venezianischen Bildern die ausgleichendere, dem Blick wohlthuende Wellenlinie.

244. Albrecht Dürer: Der Selbstmord der Lucretia.
(Phot. Hanfstängl.)

Während er schroffe holperige Gestalten liebte, sah er hier schwungvolle Bewegtheit der Umrisse. Während er harte bunte Farben bevorzugte, herrschte hier ein mildes Colorit, eine klare Einheitlichkeit der Bildwirkung.

Das Rosenkranzfest in Prag, die Madonna mit dem Zeisig in Berlin, die lebensgrossen Gestalten von Adam und Eva in Madrid und das Allerheiligenbild in Wien sind die hauptsächlichsten Beispiele dafür, was Dürer in Italien gelernt hat. Wie ehedem fährt er fort, seine Gestalten unbefangen dem heimathlichen Leben zu entnehmen. Aber an dem grösseren Wohllaut, der grösseren Eurhythmie seiner Bilder merkt man, dass er mit offenen Augen das italienische Kunstschaffen verfolgt. An die Stelle des eckigen spätgothischen tritt der neue in Italien grossgezogene, mehr harmonisirende Geschmack.

Dass er unmittelbar nach seiner Rückkehr die

beiden Madrider Akte von Adam und Eva malte und die Münchener Lucrezia in Angriff nahm, ist überaus III,244
bezeichnend. Gewiss wirkt das Bild in seiner harten frostigen Farbe sehr unerquicklich, erquält und erklügelt, aber auf Dürer's Bestrebungen wirft es ein interessantes Licht. Italienisch ist nicht nur überhaupt die Freude am Nackten, sondern namentlich auch die Rhythmik, die er in der Gestalt erstrebt. Was ihn anzieht, ist weniger die farbige Oberfläche als die Wellenlinie der Bewegung. Er ist sich klar geworden über den rhythmischen Werth gegensätzlicher Gliederlagen und ihre harmonische Abwägung. Nicht minder reizt ihn das Problem, der nackten Gestalt körperliche Rundung zu geben. Während bisher die deutsche Kunst rein planimetrische Conturen zeichnete und mit Farben ausfüllte, herrscht hier Körperlichkeit und Plastik.

Doch lange konnte er in der Heimath nicht von den italienischen Anregungen zehren. Schon im nächsten Werk, der für Friedrich den Weisen gemalten »Marter der Zehntausend« (in München in 4,253
einer alten Copie vorhanden), fällt er in den kleinlichen Realismus zurück, der vor ihm die deutsche Kunst beherrschte — ganz abgesehen davon, dass es überhaupt unmöglich war, aus einer solchen Massenhinrichtung mehr als ein Nebeneinander zersplitterter Scenen zu machen.

Erst am Schlusse seines Lebens war es ihm vergönnt, in einem grossen abschliessenden Werk das Resultat aller seiner Bestrebungen niederzulegen. Dürer weilte 1520/21 in den Niederlanden, überall, wo er erschien, von den Künstlern gefeiert. Er sah die glänzend gemalten Bilder des Quentin Massys mit ihren wuchtigen lebensgrossen Gestalten, sah das

247 u. 248. Albrecht Dürer: Die vier Apostel.
(Nach Rad. v. Raab.)

Genter Altarwerk. »Das ist eine überköstliche, hochverständige Malerei und insbesondere die Eva, Maria und Gott Vater sind sehr gut.« Also die grossen Charaktere der oberen Bilderreihe bewundert er, die beiden sitzenden Hauptfiguren mit den herrlich drapirten Gewändern, nicht die figurenreichen Darstellungen unten, an denen ihn offenbar das Kleinliche, Bunte, Gedrängte störte. Dieses Urtheil deutet das Ziel an, wohin er steuerte. Mitbestimmt durch die patriarchalische Würde Hubert van Eyck's nimmt er eine noch ernstere Wendung zu grossartiger Vereinfachung seiner Kunst, in bewusstem Gegensatz zu den bunten, vielfigurig überhäuften Werken seiner Jugend. Statt nach dem Kleinlichen, Absonderlichen strebt er nach dem Hohen, Typischen, statt nach mikroskopischer Durchbildung nach einfacher Monumentalität. Wir finden, was er wollte, zuerst in mehreren Holzschnitten niedergelegt. Die gewaltigste Offenbarung ist das grosse Evangelistengemälde von 1526.

III, 247 u. 248

Was Dürer inhaltlich mit diesem Werke sagen wollte, das er dem Rathe seiner Vaterstadt als ein

Gedächtniss seiner künstlerischen Wirksamkeit, zugleich als ernste Mahnung in sturmbewegten Tagen verehrte, ergeben die Zeitumstände. So begeistert die reformatorische Bewegung begonnen hatte, so verknöchert war sie geworden. Die verschiedensten Sekten hatten sich gebildet und stritten über dogmatischen Kleinkram. Die Bilderstürmer und Bauern begannen sich zu regen. Da mochte das Unwesen der Buchstabenzänker dem grossdenkenden Dürer verächtlich scheinen. In hellem Licht tauchten ihm die Säulen des christlichen Glaubens, die Quellen des Wortes auf. Die vier Heroen des Evangeliums stellte er in riesiger Grossartigkeit vor Augen, vielleicht als Flügelbilder eines plastischen Crucifixus, den das Nürnberger Rathhaus besass.

Die »Vier Temperamente«, heisst es in einer alten Ueberlieferung, wären in dem Bilde dargestellt. Das Studium der göttlichen Wahrheit und ihre mannhafte Vertheidigung wäre dann der Inhalt der Tafeln. Auf der einen Seite Johannes, ein feiner Gelehrtenkopf von merkwürdig Schiller'schem Gepräge, der Melancholiker, der in die Tiefen der Forschung hinabsteigt. Dahinter Petrus, ein phlegmatischer Alter, der die Gedanken in stiller Ueberlegung verarbeitet. Auf der zweiten Tafel die Richtung nach aussen, das Verhältniss der gewonnenen Ueberzeugung zum Leben: Marcus, der Choleriker, der nervös aufblickt, ob von irgend woher dem Worte Gottes Gefahr drohe; vor ihm Paulus, der Sanguiniker, der fest und machtvoll dasteht, in dem ruhigen Bewusstsein, dass ein einziger Streich seines Schwertes genügen würde, die Schänder des Gotteswortes zu vernichten.

Was rein künstlerisch an dem Bilde imponirt,

ist der Lapidarstil, den Dürer erreicht hat, die Einfachheit und Majestät der Linien, die erhabene statuarische Ruhe dieser Hünen. Es gibt ähnliche Apostelgestalten in den Altarwerken Giovanni Bellini's und Mantegna's. Aber an die Wucht und Grossheit dieser Männer reichen sie nicht heran. Auch an Fra Bartolommeo kann gedacht werden, aber wie akademisch hohl, wie eitel prahlerisch wirkt er neben Dürer. Während der Italiener seinen Linienschwung mit innerer Leere erkauft, hat Dürer den repräsentirenden Stil der Cinquecentisten erreicht, ohne irgend etwas an Charakter zu opfern, hat seinen Aposteln die hohe Getragenheit italienischer Idealgestalten verliehen, ohne dass sie ihr kraftvoll persönliches Wesen einbüssten. Der grosse Stil des italienischen Cinquecento ist erklommen, während ihn andererseits seine strenge Wahrhaftigkeit und männlich kernige Kraft, der ganze geistige Grundzug seiner Kunst vor aller äusserlichen Schaustellung, vor jeder akademischen Betonung des rein Leiblichen bewahrt. Für Dürer's Entwicklung ist dieses Schlusswerk eine fast übermenschliche That. Ein Mann, der aufgewachsen war unter den krausen Schnörkeln der Spätgothik, in der knitterigen Verzwicktheit der Wohlgemuthschule, der überall im Leben nur Spitzes und Eckiges, Enges und Kleinliches sah, hat schliesslich wirklich das Geheimniss gelöst, das ihn Jahrzehnte lang wie eine grosse Schicksalsfrage verfolgte: charaktervolle Wahrheit mit monumentaler Grösse, ernsten Gedankengehalt mit formaler Schönheit zu einen. In diesem Sinne bedeuten die Vier Apostel nicht nur die Quintessenz von Dürer's Lebenswerk, sondern sind für die Bestrebungen eines Jahrhunderts typisch.

Den Einfluss, den er auf die deutsche Kunst ausübte, war selbstverständlich unermesslich. Fast alle Folgenden arbeiten mehr oder weniger im Bann der Dürer'schen Auffassung, führen das weiter aus, was er begonnen. Die Universalität, die geistige Grösse des Meisters darf man natürlich bei Keinem suchen. In das Weltreich Dürer's theilen sich die Diadochen. Jeder übernimmt ein kleines Fürstenthum, das er schlecht und recht, nach seinen Kräften verwaltet.

Einige warfen sich mit grossem Eifer auf die antike Legende, die bei Dürer nur vereinzelt vorkam. Sie waren noch weiter als Dürer in Italien vorgedrungen, waren nach Rom gekommen. Aber auch die humanistische Bewegung in Deutschland selbst, die inzwischen zum Durchbruch gelangt war, legte ihnen diese Stoffe nahe. Andererseits werden sittenbildliche Darstellungen beliebt und verdrängen allmählich die religiösen Stoffe. Was Dürer in müssigen Stunden gethan, wird für die Folgenden Lebensaufgabe. Auf den Jahrmärkten und Messen, in Stadt und Land, unter den Bauern und Kleinbürgern, in den öffentlichen Bädern treiben sie sich umher, suchen die Scenen des Volkslebens in all ihrer Derbheit und frischen Urwüchsigkeit festzuhalten. Die malerischen Gestalten verwitterter Landsknechte in ihren bunten Kostümen, das Bauernleben in Scherz und Ernst, Marketenderinnen, Dirnen und vornehme Damen, junge Stutzer und alte Edelleute, Kirchweihen, Hochzeiten und Bankete, aber auch die Greuel und Rohheiten dieser kriegerischen Zeit — all das zieht in ihren Blättern vorüber.

Doch diese Entwicklung spielt sich ausschliesslich innerhalb der graphischen Künste ab. Der Stoff-

267. Barthel Beham: Die Kreuzauffindung. (Phot. Hanfstängl.)

kreis der Maler änderte sich nicht, und überhaupt entstand wenig, was über das allgemeine Niveau herausragt. Theils wurde durch die ablehnende Haltung, die der Protestantismus der Kunst gegenüber einnahm, das Thätigkeitsfeld des Malers eingeengt. Theils war die Zeit überhaupt so sehr von anderen Gedanken in Anspruch genommen, dass für ästhetische Fragen wenig übrig blieb.

III,254 bis 257 *Hans Süss von Kulmbach* ist ein weicher anmuthiger Meister, den man hauptsächlich aus einer Anbetung der Könige des Berliner Museums und einem Bildercyklus in Krakau kennt. Weiche Schmiegsamkeit der Form und ein gewisser milder Glanz der Farbe unterscheidet auch seine Münchener Bilder — mehrere Heiligengestalten — von der männlichen Herbigkeit Dürer's.

4,264 bis 266 Von *Hans Schäufelein* als Maler lässt sich so gut wie gar nichts sagen. Er verwässert Dürer und ähnelt in seiner Betriebsamkeit Wohlgemuth. Ein Gebet am Oelberg, eine Dornenkrönung und ein Christuskopf,

III,260 bis 263a ferner acht grosse Tafeln aus dem Leben Christi und der Maria, Theile eines Altarwerks, das er für das Karthäuserkloster St. Peter in Christgarten malte, sind in München Beispiele seines ebenso fruchtbaren wie accentlosen Pinsels.

Von den Brüdern *Beham* spielt nur *Barthel* in III 267
der Geschichte der Malerei eine Rolle. Von ihm, der in Italien gewesen war, rührt das einzige Bild her, das einen halb antiken Stoff, die Auffindung des heiligen Kreuzes durch die Kaiserin Helena behandelt. Er hat, wie man daraus sieht, eine gewisse Aehnlichkeit mit Gentile Bellini, eine Vorliebe für bunte Trachten und festliches Treiben, für reiche Architekturen, in denen italienische und deutsche Formen sich in wirrem Durcheinander mischen.

Von den letzten Ausläufern der Kölner Schule stellte sich *Anton Woensam* in die Nachfolge Dürer's, II,66 u. 67
ein trocken nüchterner Maler von archaischer Herbheit, die oft mehr an Wohlgemuth als an Dürer anklingt.

Die Hauptthatsache, die auf dem Gebiete der Malerei verzeichnet werden muss, ist, dass die Anregungen, die Dürer hinsichtlich der Landschaft gegeben hatte, nicht verloren gingen, sondern dass die Landschaft zum selbstständigen Gegenstand von Bildern gemacht wurde. Der fesselnde Charakterkopf *Albrecht Altdorfer's* taucht auf.

Wir wissen nicht, woher er gekommen ist. Dass Dürer sein Lehrmeister gewesen, ist nach dem Stil seiner Bilder kaum anzunehmen. Eher scheint er, wie Friedländer zeigte, von der Miniaturmalerei herzustammen, von jenem Berthold Furtmeyr, der im letzten Viertel des XV. Jahrhunderts in Regensburg lebte. Diese ehedem sehr zünftige Kunst war in den Tagen Gutenberg's eine noble Passion, ein aristokratischer Luxus, etwas exclusiv Vornehmes geworden. Altdorfer übertrug als erster die Feinheiten der Miniaturmalerei auf das Tafelbild. So kommt es,

dass er so seltsam aus dem Rahmen des deutschen Kunstbetriebs herausfällt. Fast alle deutschen Arbeiten dieser Zeit sind grosse Altargemälde, die zum Schmuck der Kirchen bestimmt waren. Altdorfer arbeitet nicht für die Kirche. Er als erster malt kleine Cabinetstücke im Format der Jan van Eyck'schen Madonnen, ertheilt keinen Religionsunterricht, verschmäht allen erzählenden Inhalt und fühlt sich im Sinne der fürstlichen »Illuminirer« als Maler für Amateurs. Seine vornehmen Bildchen gehören zu den wenigen deutschen Erzeugnissen jener Jahre, die zu betrachten ein Genuss ist, erfreuen wie seltene Leckerbissen, wenn man inmitten der grossen Altarwerke auf sie stösst. Altdorfer arbeitete für Aristokraten. Deshalb konnte er seiner Zeit so weit vorauseilen, dass manche seiner Werke in ihrer reizenden Frische und coloristischen Pikanterie wie Vorahnungen der Modernsten wirken.

288. Albrecht Altdorfer: St. Georg mit dem Drachen. (Phot. Bruckmann.)

5,288 Man betrachte seinen »Kampf des heiligen Georg mit dem Drachen«, das früheste — von 1510 datirte — Werkchen, das die Pinakothek besitzt. Das eigentliche Thema ist ihm gänzlich gleichgültig. Tief in das Innere eines prächtigen Buchenwaldes ist man

versetzt, sieht nichts als das Laub, keinen Himmel, nicht die Kronen der Bäume. Ein »Waldinneres«, wie sie in unserer Zeit Diaz malte, begegnet zum ersten Mal in der Kunstgeschichte.

Altdorfer's weitere Entwicklung war nur die, dass zu der Freude am Landschaftlichen noch die Freude am Architektonischen kam. Er wurde 1519 Stadtbaumeister von Regensburg, begeisterte sich an den neuen architektonischen und ornamentalen Formen, die damals aus dem Süden nach Deutschland kamen. Diese Freude an der neuen Architektur verband sich mit der Freude an der Landschaft zu sehr originellen Schöpfungen.

Das Münchener Susannenbild von 1526 ist viel- 5,289
leicht das markanteste Beispiel. Auf blumigem Rasen, dicht vor einem Palast, der dem Casino eines Seebades ähnelt, badet Susanna. Vollkommen bekleidet mit reicher Toilette sitzt sie da und hält die nackten Füsschen in eine Schale. Eine Dienerin giesst Wasser ein und prüft mit der Hand dessen Wärme. Aus dem Strauchwerk links kriechen die lüsternen Greise hervor. Man versteht nicht, was sie erspähen wollen. Harmloser, unschuldiger lässt sich die Sache nicht vortragen. Susanna müsste,

289. Albrecht Altdorfer: Susanna im Bade.
(Phot. Hanfstängl.)

um überfallen zu werden, allein sein. Drei schneidige Mädchen sind bei ihr. In der Einsamkeit, an einem entlegenen Ort müsste sie überrascht werden. Altdorfer verlegt die Scene dicht an das Schloss. Susanna müsste, um die beiden Alten zu reizen, nackt oder in kokettem Negligé sein. Sie hat nichts ausgezogen als die Strümpfe. Man sieht deutlich, wie Altdorfer, um seinen Liebhabereien nachzugehen, sich den alten Stoff in seinem Sinne zurechtlegte. Was ihn als Baumeister fesselte, war der reiche Palast, der in seiner bunten Pracht alles überbietet, was damals an phantastischen Entwürfen im Kopf der deutschen Architekten lebte. Was ihn als Maler anzog, war die Landschaft. Ein helles, gleichmässiges Mittagslicht breitet sich aus. Alle Farben strahlen und funkeln in höchster Kraft. Und mit dieser jubelnden Farbenlust geht eine zeichnerische Genauigkeit Hand in Hand, die ein englischer Prärafaelit nicht überbieten könnte. In dem Blumengarten vorn ist jede Staude, jedes Blättchen mit einer Sorgfalt gezeichnet, als hätte er ein botanisches Compendium geben wollen.

Aber Altdorfer war nicht nur ein Miniaturmaler, der auf das Detail der Pflanzen und Bäume mit intimer Sorgfalt einging. Auch Lichtstimmungen hat er schon mit feinem Verständniss interpretirt. Das
5,291 Bildchen mit Maria und den musicirenden Engeln erhält einen seltsamen Stimmungszauber durch das weiche Licht der Sonne, die goldglühend zwischen den Wolken aufgeht. Und durch einen ähnlichen Beleuchtungseffekt gelang es ihm sogar, den langweiligsten Auftrag, der ihm übertragen wurde, in künstlerischem Sinne zu gestalten. Herzog Wilhelm IV. von Bayern hatte den Plan gefasst, die bedeutendsten

Schlachten des Alterthums in Bildern darstellen zu lassen, an denen eine Reihe bayerischer Künstler, Altdorfer, Feselen und Refinger, Burgkmair und Breu, beschäftigt wurden. Fünf der Werke — interessant als Grundstock zu dem reichen künstlerischen Besitzthum, das die bayerischen Herzöge ansammelten — die Alexanderschlacht von Altdorfer, der Opfertod des Marcus Curtius von *Refinger*, die Geschichte der Lucrezia von *Breu*, die Belagerung von Alexia und der Empfang der Cloelia von *Feselen* sind heute in zwei Cabineten der Pinakothek zusammengestellt, während Burgkmair's Schlacht bei Cannae und Breu's Schlacht bei Zama in Augsburg hängen und andere dem Mucius Scaevola, Horatius Cocles und Manlius Torquatus gewidmete Bilder von Schöpfer und Refinger in das Stockholmer Museum gelangten. Es ergab sich aus den öden Stoffen, dass die meisten Werke sich nicht über den Charakter des colorirten Holzschnittes erheben. Man sieht Tausende von Soldaten, wird über die Art der Kriegführung, über Waffen und Rüstungen der Maximilianszeit belehrt. Aber künstlerisches Interesse vermag nur Altdorfer's Bild zu erwecken. Ein helles Frühlicht ist über das Meer, die Hügel und das Schlachtfeld gebreitet, spielt in röthlichem Glanz an den Zinnen der Burg und lässt andere Theile der Landschaft noch in dämmerigem Schatten. Rüstungen, Uniformen und Feldzeichen blitzen und funkeln im Sonnenschein. Durch einen Beleuchtungseffect kam Altdorfer als einziger unter seinen Mitarbeitern über den trockenen Ton des Chronisten hinaus zu Stimmung und malerischem Reiz.

4,269 4,228 4,295 5,294 4,290

Schliesslich hat er, um seinem Lebenswerk die Krone aufzusetzen, in seinen letzten Jahren auch noch

ein Bild gemalt, das nichts als eine Landschaft ohne
5,293 alle »Staffage« enthält. Es ist das Bildchen No. 293: ein schlichter Naturausschnitt, mit der Treue des Porträtmalers wiedergegeben. Hier sind wirklich alle zeitlichen Grenzen verwischt, man glaubt die Arbeit eines Modernen vor sich zu haben. Ein tiefblauer Himmel wölbt sich über einer grünen Baumgruppe. Ein kleiner See, ein schmaler Fussweg, der sich über die Wiese windet, ein bläulicher Berg und ein paar Häuser — das ist der ganze Inhalt des Bildchens, das in seiner vornehmen Ruhe und schlichten Einfachheit über Alles hinausgeht, was das XVII. Jahrhundert an Landschaften hervorbrachte. Altdorfer hat hier auf Alles verzichtet, was das Interesse des für Kunst Unempfänglichen erregen könnte: auf den Effekt ungewöhnlicher Beleuchtung, auf prunkvolle Architektur, auf figürlichen Inhalt. Er häuft nicht an, stellt nicht zusammen, wie noch Patinir in den Niederlanden es that. Er als erster hat — nachdem Dürer mit Zeichnungen vorausgegangen — das Waldweben, die Waldeinsamkeit gemalt, hat das grosse Evangelium verkündet, dass ein Waldinneres, ein schlichter Natur-

293. Albrecht Altdorfer: Bergige Landschaft.
(Phot. Bruckmann.)

ausschnitt, der vollgültige Gegenstand eines Bildes sein könne. In diesem Sinne steht nicht nur die ganze mächtige Entwicklung der Landschaftsmalerei des nächsten Jahrhunderts in Zusammenhang mit dem Regensburger Meister. Er ist auch der starke Anknüpfungspunkt für die Besten unserer Zeit geworden.

Das XVI. Jahrhundert ist über das von ihm Geleistete nicht hinausgekommen. Sein Regensburger College *Michael Ostendorfer* erging sich zwar, wie das Bildchen aus der Apokalypse zeigt, in der Wiedergabe 4,296
von Lichtwirkungen, doch ohne ein provincielles Durchschnittsmaass zu überschreiten. *Melchior Feselen* in Ingolstadt folgte in den erwähnten Schlachtenbildern Altdorfer eng, aber ohne Feinheit. Selbst bei Lucas Cranach sind die landschaftlichen Keime, die in seinen Jugendbildern gegeben waren, später unter der Vielgeschäftigkeit des Meisters verkümmert.

Lucas Cranach, dessen Name ziemlich gleichbedeutend mit Philister geworden ist, war in seiner Jugend einer der feinsten Maler, deren Deutschland sich rühmen darf. Man findet in seinen Werken, wie bei Altdorfer, den deutschen Wald und mehr noch — seine Seele, das Märchen. Bilder wie die »Ruhe auf der Flucht«, die bei Frau Levi in München sich befindet, gehören in ihrer treuherzigen Intimität und schlichten Sinnigkeit zu den deutschesten Erzeugnissen der deutschen Kunst, breiten einen harzigen Duft aus, eine Weihnachtspoesie, wie sie kein anderer deutscher Meister hatte. Oder was lässt sich Zarteres denken, als jene knospenhaften Bilder aus der Antike, wie sie in Berlin und Cassel vorkommen, in denen die Waldfräulein unserer germanischen Romantik, die wilden Männer unserer Waldmähren ihr Wesen treiben,

270. Lucas Cranach: Maria mit dem Kinde. (Phot. Hanfstängl.)

während es ringsum sprosst und grünt und rauscht und duftet. Moritz Schwind und Hans Thoma haben in ihm ihren Ahnen. Manchmal scheint es schon, als ob die Pilze in Gnomen, das knorrige Geäst der Bäume in den Rübezahl, der Nebel in Elfen sich verwandeln wollte. Aber ach, wo blieb die Poesie!

Cranach ist ein erschütterndes Beispiel dafür, wie ein ursprünglich hochbegabter feinsinniger Mensch unter dem Einfluss eines Milieus, in das er nicht passt, allmählich versimpeln kann. Aus Kronach in Franken stammend, hatte er in seiner Jugend die Nester und Fürstensitze des Thüringer Waldes durchstreift, ein Waldmensch gleichsam, der, in der Einsamkeit aufgewachsen, von den Menschen nur die Ritter kennt, die auf ihren zackigen Burgen hausen. Da wirft ihn sein Verhängniss nach Wittenberg, ein Städtchen ohne landschaftlichen Reiz und ohne Kunst, einen Marktflecken, der eben erst, weil zufällig Luther da lebte, die Augen Deutschlands auf sich gerichtet sah. Statt der Waldnatur sieht er eine sandige Ebene, statt frei in den Bergen herumschweifen zu können, wird er hineingezogen in den Strudel der reformatorischen Bewegung. Statt in Bauernhütten, soll er bei

Hofe verkehren. Und Cranach, der kindlich naive, bäuerische Cranach gewöhnt sich ein in der gelehrten, höfischen Umgebung. Es wird sein höchster Stolz, als Staatsbürger eine Rolle zu spielen. Er wird betriebsam wie der erste beste Kleinstädter, errichtet eine Buchdruckerei, kauft eine Apotheke. Aber auch seinem Hofmalertitel muss er Ehre machen, erstrebt das Glatte, Weiche, Gefällige, setzt sich in den Kopf, grosse Bilder zu malen, während sein ganzes Talent auf das Kleine drängt. Die Münchener Bilder zeigen den allmählichen Verfall seines Geistes.

277. Lucas Cranach: Adam und Eva. (Phot. Hanfstängl.)

Man sieht eine gelbhaarige zarte Madonna, die 4,270
man mit anheimelnder Freude betrachtet, sieht ein
Bildchen mit Adam und Eva, das etwa in der Mitte 4,277
steht zwischen den schlichten Waldmärchen, die er
anfangs dichtete, und den akademischen Akten, die
er später gab; sieht einige jener Massenporträts — 4,274
Luther, Melanchthon, Friedrich der Weise —, die
schockweise in seiner Werkstatt angefertigt und vom
Kurfürsten gewissermassen als Orden an Freunde und
Bedienstete des Hofes vertheilt wurden. Am unerquicklichsten wird er, wenn er im Sinne der Zeit lebens-

grosse Figuren zu geben sucht. Das Unzureichende, hier wird's Ereigniss. Je grösser das Format, desto III,278 erschreckender die Leere. Das Bild der Ehebrecherin vor Christus, das er sehr häufig malte, hat vielleicht wegen des hübschen Mädchenkopfes noch einen gewissen anziehenden Reiz. Aber was bedeutet das III,271 halbnackte Weib, das durch den Dolch, den sie mit sentimentaler Geberde in die Brust stösst, als Lucrezia etikettirt ist! Man versteht gar nicht, wie Cranach zu diesen seltsamen Köpfen mit den mongolisch geschlitzten Augen kam, in denen das Publikum des XVI. Jahrhunderts offenbar ebensoviel Schönheit gesehen hat wie das des XIX. in den Puppenköpfen der illustrirten Zeitungen. Auch seine Unkenntniss des Körperbaues tritt bei solchen lebensgrossen Akten um so mehr zu Tage, je mehr das Streben nach Zierlichkeit ihn zu complizirten Bewegungen verführt. Alles ist flau, nicht nur ohne Seele, auch ohne Knochen. Während Dürer bei der daneben hängenden Lucrezia sich gar nicht genug thun kann mit Kläubeln und Sorgsamkeit, den Eindruck des Plastischen, der körperlichen Rundung erzielen möchte, schreibt Cranach schablonenhaft die Umrisse hin und füllt sie ebenso schablonenhaft mit Fleischfarbe aus. Unglaublich ist das glatte Ziegelroth des koketten Kleidchens, unglaublich, wie wenig er versucht, die verschiedenen Stoffe in ihrer Eigenart zu kennzeichnen. Ebenso unangenehm wie die Mache ist die Empfindung. Statt der Grazie, die er erstrebt, erreicht er nur hohle Geziertheit. Und er merkt gar nicht, wie sehr er sich durch Bilder der Art von den keuschen Idealen seiner liebenswürdigen Jugend entfernt. Kein Künstler ist in der Nähe, um ihn aufzurütteln. Nur ein spiess-

bürgerliches Publikum, das in ihm die eigene Seele findet, wirft ihm jubelnd Kränze zu. So sinkt er um so tiefer, je selbstbewusster ihn alle seine Ehrenstellen machen. Und als er 1553 als hochangesehener Rathsherr starb, hatte er den Künstler Cranach um Jahrzehnte überlebt.

Dicht neben der Lucrezia Cranach's hängt in der Pinakothek ein Altarwerk, dessen Flügelbilder ebenfalls lange Zeit dem Wittenberger Meister zugeschrieben wurden. Es befand sich ursprünglich in der Mauritiuskirche in Halle, einer Schöpfung des Cardinals Albrecht von Brandenburg, der zu Beginn des XVI. Jahrhunderts die beiden Erzbisthümer Halle und Mainz-Aschaffenburg in seiner Hand vereinte. 1539, als Albrecht in Folge der Reformation gezwungen war, Halle zu verlassen, wurde es nach Aschaffenburg geflüchtet, hing drei Jahrhunderte in der dortigen Stiftskirche und ging von da 1836 an die bayerische Staatssammlung über.

Dargestellt sind auf den Seitenbildern die lebensgrossen Gestalten der Heiligen Lazarus, Chrysostomus, Magdalena und Martha. Waagen und Passavant griffen nicht sehr fehl, als sie als Autor der Bilder Cranach nannten. Denn eine unbestreitbare Aehnlichkeit ist da. Gleichwohl wäre es, trotz Cranach's Vielgeschäftigkeit, seltsam, wenn er, der Freund der Reformatoren, auch für den grössten Gegner der Reformation, für Albrecht von Brandenburg gearbeitet hätte. Und noch seltsamer, wenn er alle seine Werkstattarbeiten mit seinem Monogramm bezeichnet, gerade diese Bilder aber unsignirt gelassen hätte. Denn sie wären, wenn sie von ihm herrührten, das Beste, was er überhaupt geschaffen: ernst und würdevoll, feierlich III, 282 bis 285

und ruhig, in ihrer ganzen Conception weit über dem Cranach stehend, der die fade Lucrezia malte und, je mehr er in's Grosse geht, desto kleinlicher, desto verzwickter wird.

Wir kennen den Meister nicht. Denn wenn vermuthungsweise der Name Simon von Aschaffenburg genannt wurde, so bleibt das auch hohler Klang.
III,281 Dagegen wissen wir, von wem das Mittelbild, die Bekehrung des heiligen Mauritius herrührt. Was ist das für ein grossartiges, seltsam erhabenes Werk, monumental wie Dürer's Vier Apostel, und doch durch coloristische Noblesse, durch die kühne Bravour des Vortrags weit über Alles gehend, was Dürer als Maler erreichte. Mächtig und fest stehen die überlebensgrossen Gestalten da, breit und malerisch ist der Wurf der Gewandung. Die silbern blinkende Rüstung des Negers, die goldene Stola des Bischofs, der ihn bekehrt, die rothen, grünen, flimmernden Töne, die rings durcheinanderschwirren, ergeben einen Accord von machtvoll feierlicher Wirkung. Es spricht aus dem Bilde ein coloristischer Sinn mit einer Breite der Mache vereint, wie er einzig dasteht in der deutschen Kunst des Jahrhunderts.

281. Mathias Grünewald: Bekehrung des heil. Mauritius. (Phot. Hanfstängl.)

Mathias Grünewald, was warst Du für ein »hochgestiegener, verwunderlicher« Meister! So hat Dich schon im XVII. Jahrhundert unser biederer Sandrart genannt, und je weiter sich die Zeit von Dir entfernt, in desto hellerem Lichte strahlt Dein glänzender, früh verblichener Stern. Ist es nicht ein Wunder, dass zwischen all die braven, unmalerischen Maler, die Deutschland im XVI. Jahrhundert besass, sich plötzlich dieser räthselhafte Geist verirrt, den derselbe Sandrart, Romanist wie er war, den deutschen Correggio glaubte nennen zu müssen.

Ja, Grünewald hat viel von Correggio. Er verhält sich zur Dürerschule wie Correggio zur Schule von Rom. Inmitten einer Gruppe buntfärbender Zeichner steht er als Colorist par excellence, als der einzige damals, der auf seiner Palette weiche üppige, schmelzende Farben mischte, der wirklich die Wollust der Malerei empfand. Nichts hat er mit den älteren Malerschulen gemein, die so mikroskopisch die Natur nachbilden. Weder Holzschnitte noch Kupferstiche gibt es von ihm. Während alle deutschen Meister hierin excelliren, kann man Grünewald sich nicht vorstellen, den Grabstichel in der Hand. Er dachte nur malerisch, fühlte sich nur wohl, wenn er mit breitem Pinsel glühende, leuchtende, tiefe volle Töne kühn nebeneinander setzte. Auf seine Haarbehandlung wurde mit Recht hingewiesen. Während Künstler wie Dürer jedes einzelne Härchen zeichnen, durch Addiren von Einzelheiten die Facsimilewirkung erstreben, sieht Grünewald auch solche Partieen nur als farbige Massen und gibt sie in impressionistischer Vereinfachung wieder. Bei ihm gibt es keine starren zeichnerischen Umrisse, weich und flüssig geht eins in

das andere über. Bei ihm gibt es keine plastische, nach architektonischen Gesetzen aufgebaute Composition. Nach den coloristischen Factoren, nach Licht- und Schattenmassen ist das Ganze angelegt.

Aber Grünewald ist nicht nur der deutsche Correggio. Er ist mehr. Man würde ihm Unrecht thun, wollte man den Vergleich mit dem italienischen Boudoirmaler weiter ausdehnen. Denn wie einseitig in der Empfindung ist Correggio. Allegri — schon in diesem Namen liegt seine Kunst beschlossen. Er ist immer liebenswürdig, wenn es sich um Heiterkeit, um schmeichelnden Formen- und Farbenreiz handelt, immer unzulänglich, wenn man stolze Männlichkeit, Kraft und Leidenschaft, Nerv und Seele bei ihm sucht. Welch aufgerütteltes, erregtes Empfindungsleben herrscht bei Grünewald. Wer ihn kennen lernen will, möge im Kupferstichkabinet die Photographien nach dem Isenheimer Altarwerk verlangen. Es gibt kein zweites Werk deutscher Kunst, in dem so verschiedene Töne durcheinanderklingen, von traumseliger Märchenstimmung bis zu düsterer Phantastik, von duftiger Lyrik bis zu jähem Pathos. Böcklin ist vielleicht der einzige, mit dem er verglichen werden könnte, sowohl als Farbendichter wie in der grandiosen Art, mit der er die ganze Scala der Empfindungen von jubelndem Sinnenglück bis zu grausiger Tragik durchläuft. Und gleich dem Baseler Meister steht er wie ein erratischer Block inmitten der Produktion seiner Zeit, ein Phänomen ohne Vorläufer und Nachfolger. Denn es ist nicht wunderbar, dass Grünewald keinen directen Einfluss ausüben konnte. Dazu war er zu sehr Genie, zu verschieden von Allem, was vor und neben ihm lebte. Selbst *Hans Baldung* von Strass-

burg, der in der Pinakothek mit zwei Bildnissen badischer Markgrafen vertreten ist, hat in seiner festen Linienführung trotz aller coloristischen Intentionen doch mehr mit Dürer als mit dem grossen Aschaffenburger gemein. Seinen wahlverwandten Nachfolger fand Grünewald erst ein Jahrhundert später. Ein Sonderling, ein kühner geistreicher Vorläufer einer kommenden Kunstära ging er in seiner eigenen Zeit fruchtlos zu Grunde. Gleichwohl flog von seinen Werken ein feiner Blüthenstaub auf, der durch etwas wie Keime in der Luft über die Länder getragen wurde und schliesslich weit, weit von Aschaffenburg auf fruchtbares Erdreich fiel. Sandrart ermöglicht uns, dem Flug dieser Ideen zu folgen. Jener Philipp Uffenbach, der ihm in Frankfurt von dem seltsamen Meister erzählte, der in Mainz ein so »eingezogenes melancholisches Leben geführt und so übel verheirathet gewesen«, hatte bei Grünewald's Schüler Hans Grimmer in Mainz gelernt und war seinerseits Lehrmeister des Adam Elsheimer aus Frankfurt. Elsheimer aber, der feine Lichtmaler, übte durch Vermittlung des Pieter Lastmann einen bestimmenden Einfluss auf die ganze Entwicklung Rembrandt's. Das ist die elektrische Kette, die die zwei grössten Licht- und Farbenpoeten, die zwei grössten Phantasten des Nordens, die das XVI. und XVII. Jahrhundert, die Grünewald und Rembrandt verknüpft. 4,286 u. 287

Wenn die schwäbischen Meister sich durch einen weicheren Colorismus von den Franken unterscheiden, so geht das nicht auf irgendwelchen Einfluss Grünewald's, sondern auf ihre engere Verbindung mit dem Süden, speziell mit Venedig zurück. Sie sind gleichsam die Venezianer des Nordens. Gedankengrösse wie bei

Dürer darf man von ihnen nicht fordern, auch nicht jene Stimmungsphantastik, die an Grünewald fesselt, noch weniger die trauliche Intimität, die an Altdorfer's Landschaften bestrickt. Der Wahlspruch der Schwaben ist Anmuth: Anmuth im rhythmischen Schwung der Linien, Anmuth in der tonigen, geschmackvollen Coloristik, Anmuth auch im Empfinden, dessen gleichmässige milde Ruhe durch keinen Schrei der Leidenschaft, durch keine pathetischen Bewegungen gestört wird. Heiterkeit und Anschaulichkeit, Formen- und Farbenfreude sind ihre Eigenschaften. Sie sind keine schroffen Kraftnaturen, nie herb und eckig, sondern gefällig und freundlich. Man braucht, um sie zu verstehen, nicht vorher eine harte stachliche Schale zu zerbrechen, um zum Kern zu gelangen. Ausnahmsweise ist hier die Schale das Schmackhafte.

Schon die bedeutsame Rolle, die in ihren Bildern dem architektonischen und kunstgewerblichen Beiwerk zugewiesen wird, bezeugt, dass der glänzende Schimmer der Welt ihnen mehr Freude macht als das Thema selbst, das innerhalb dieses Rahmens sich abspielt. Dürer geht in allen seinen Werken mit solchem Ernst auf den Gegenstand ein, dass er alles abweist, was nicht unmittelbar damit zusammenhängt. Reichthum in Architektur und Gewändern wird von ihm instinctiv gemieden, weil dadurch der Blick von der Hauptsache abgelenkt, die Kraft der Empfindung geschwächt würde. Die grosse Entdeckung der Schwaben ist die neue Formenwelt der italienischen Renaissance. Was ihnen Spass macht, ist das lustige Spiel mit den heiteren Ornamenten, diesem unversieglichen Formenschatz, der sich bei der engeren Verbindung mit Italien ihnen früher als den Künstlern der anderen

deutschen Landstriche erschlossen hatte. Nicht blos den ganzen Formenvorrath des italienischen Quattrocento wenden sie mit spielender Leichtigkeit an, sondern suchen ihn durch üppige Polychromie noch farbenfreudiger, glänzender zu gestalten. Säulen von buntem Marmor, die Capitäle von Gold, marmorgepflasterte Terrassen mit broncenen Springbrunnen, Marmortreppen und goldverzierte Portale bilden den hauptsächlichsten Bestandtheil ihrer Werke. Ein vornehmes freies Raumgefühl, das sie von Bellini gelernt, leitet sie an, die Figuren wirkungsvoll inmitten dieser reichen Scenerien zu vertheilen.

217. Martin Schaffner: Tod Mariä. (Phot. Hanfstängl.)

Gleich *Martin Schaffner* in Ulm ist ein echter Vertreter des schwäbischen Stammes. Statt des würdevollen Ernstes, wie ihn sein älterer Landsmann Zeitblom hatte, herrscht bei ihm Weltlichkeit, zwangloser Plauderton, glänzende Farbe, freie Weichheit der Zeichnung. Man wird vor seinem Hauptwerk, den Orgelthüren mit dem Leben der Maria, die er 1524 für das Reichsstift Wettenhausen malte, vergeblich

III,214 bis 217

auf tiefere Herzenstöne horchen. Schaffner ist kein Künstler, dessen Werke zum Träumen einladen, durch psychische Feinheit, durch Tiefe der Empfindung fesseln. Mag es sich um die »Verkündigung« oder um die »Darstellung im Tempel,« um die »Ausgiessung des heiligen Geistes« oder um den »Tod der Maria« handeln, er bleibt stets mild, lieblich und oberflächlich. Was ihn reizt, ist nicht der biblische Stoff, sondern die glanzvolle prächtige Umgebung. Gothisches Laubwerk verbindet sich mit den üppigen Formen der Renaissance. Zu der farbigen Architektur tritt die rauschende Farbenpracht der Gewänder, die in breitem weichem Schwung die Körper umfliessen.

Noch freier und weltmännischer bewegte sich die Malerei in Augsburg, das ja unter den Städten des damaligen deutschen Reiches am meisten den Charakter der modernen Grossstadt hatte. Hier verweilte Kaiser Max am liebsten, hier wurden die vielen Reichstage abgehalten, hier strömten Kaufleute aus allen Enden der Welt zusammen. Während Nürnberg mit seinen alterthümlichen Häusern und engen Gässchen verräth, in welch' pfahlbürgerlicher Begrenztheit noch im Reformationszeitalter das Leben sich abspielte, zeigt Augsburg, in welch' hohem Maasse schon die damalige Cultur sich internationalen Einflüssen erschloss. In Nürnberg überwiegt das späte Mittelalter, hier trägt Alles das Gepräge der Renaissance. Dort erheben sich mächtige gothische Kathedralen, hier stehen Paläste, in breiter Grossräumigkeit und heiterem Glanz von dem weltlichen Sinn und dem Reichthum der Augsburger Kaufherren zeugend. Statt wie in Nürnberg in den Domen die zierlichen Sakramentshäuschen zu betrachten, bewundert man hier das Rath-

haus und das Zeughaus, die beiden Meisterwerke des Elias Holl, bemerkt die prächtigen Zunfthäuser, die statuengeschmückten Brunnen und den modernen Charakter der Strassen, die sich im Gegensatz zu der winkligen Enge Nürnbergs in grossstädtischer Breite hinziehen.

Dem Charakter der Stadt entspricht der Charakter der Kunst. Ein gewisser nivellirender grossstädtischer Zug hat den Malern die Ecken und Härten genommen, ihre Individualität mehr abgedämpft als die der knorrigen Franken. Ein Sinn für Einfachheit und rhythmischen Fluss, ein feiner Instinkt für das Sinnliche der Farbe nähert sie den Venezianern ebensosehr, wie er sie von den Vertretern der übrigen deutschen Malerschulen trennt. Auch die Stoffe sind gleich: Bildnisse, Madonnen und ruhige repräsentirende Altarbilder, denen jede Leidenschaft, jeder gedankenhafte Inhalt fernbleibt.

210. Hans Holbein d. Aelt.: St. Barbara. (Phot. Hanfstängl.)

Besonders merkwürdig ist die Entwicklung, die der alte *Holbein* in seinen letzten Jahren noch durchmachte. Es ist, als ob erst die Berührung mit der Renaissance den Meister befähigt hätte, sich selbst zu finden. Während des XV. Jahrhunderts war er ein breiter Erzähler von handfester Art, der, um ver-

ständlich zu sein, auch drastische Rohheit nicht scheute. Unter dem Einfluss des Renaissancegeistes streift er alle Barbarismen ab, ist nicht mehr Sclave sondern Herr der Natur. In sonnigem Glanz enthüllt sich ihm eine neue Schönheit, die mit Wahrheit stilvolle Einfachheit eint. Es ist kaum möglich, in dem III, 209 bis 211 berühmten Sebastiansaltar von 1515 die Hand des Meisters wiederzuerkennen, der dreizehn Jahre vorher die rohen Passionsscenen des Kaisheimer Altarwerks malte. In diesem Werke liegen die Bestrebungen seines ganzen Künstlerlebens beschlossen. Bei der Verkündigung der Aussenflügel kann man, wenn man will, den Künstler wiedererkennen, der einst die kindlich holdseligen Madonnen des Germanischen Museums malte. Der Engel schwebt nicht ganz geschickt, eine gewisse reizvolle Befangenheit verräth noch den Zusammenhang mit dem Holbein, der einst auf seiner Wanderschaft die Werke Stephan Lochner's betrachtete. Aus dem Mittelbild, der Martyriumsscene, spricht der kraftvolle Realist, der selbst einer der unerschrockensten Führer in der grossen naturalistischen Bewegung des XV. Jahrhunderts gewesen und nun energisch, ohne zu verschönern, doch auch ohne

211. Hans Holbein d. Aelt.: St. Elisabeth. (Phot. Hanfstängl.)

Karikirung der Natur zu Leibe geht. Die Umrahmungen im Renaissancestil, die die Scenen einschliessen, Pilaster und Säulen mit Rundbogen, Sockel und Friese mit Blattwerkornamenten, Sphinxen und grotesken Gestalten zeigen den Meister, der das italienische Quattrocento kennen gelernt und mit jubelnder Lust der neuen Formenwelt sich hingibt. Und in den beiden heiligen Frauen auf den Flügeln erreicht er den grossen Stil, den die Besten des XVI. Jahrhunderts im Süden wie im Norden erstrebten. Nach dem Leben ist jeder Kopf gezeichnet und doch durch eine seltsame, über die Wirklichkeit hinausgehende Schönheit verklärt. »Barbara, die keusche, kaum noch aufgeblühte Jungfrau, neigt den Blick in andächtig ernster Versunkenheit auf den Kelch in ihrer Hand und auf die Hostie, die darüber schwebt. Wie in ihr der Glaube, hat in Elisabeth die Liebe Gestalt gewonnen. Zierlich fasst sie mit der Rechten den niedergleitenden Mantel, in dem sie Brot verbirgt, während sie mit der Linken Wein in die Schale eines Bettlers giesst.« (Woltmann.) Wie zart ist dieses von den blonden Zöpfen und dem ernsten Matronenschleier umrahmte Antlitz, das sich so leise, so mild zu den Flehenden neigt. Anmuth

222. Hans Burgkmair: Johannes auf Patmos. (Phot. Bruckmann.)

leuchtet aus den Zügen, aus der ganzen Gestalt des königlichen und doch so gütigen Weibes. Selbst die Farbe hat alle Härten verloren. Ein klarer, milder und doch warmer Ton fasst alles zu goldiger Harmonie zusammen. Die Grösse der Auffassung, die Einfachheit und Reinheit der Zeichnung, die Harmonie der Farbe zeigen den Maler auf der Höhe der Meisterschaft. Die Formensprache der italienischen Renaissance hat sich innig verbunden mit deutscher Wahrhaftigkeit und deutschem Empfinden. Der alte Holbein hat dieses Werk nicht mehr überboten. Es war das künstlerische Vermächtniss, das er hinterliess, bevor Sorge und Noth ihn aus der Heimath trieben. Aber was in ihm gegährt, was unter rauher Schale in ihm geschlummert, das ist darin in strahlender Herrlichkeit entbunden: eine abgeklärte ruhige Schönheit, ein freier Formencult und ein Sinn für Farbe, wie ihn bisher nur Venedig hatte.

Dem zweiten Augsburger, *Hans Burgkmair*, wurde der Weg in die neue Zeit leichter. Obwohl auch er durch sein Schülerverhältniss zu Schongauer noch mit dem deutschen Realismus des XV. Jahrhunderts in Verbindung steht, scheint er doch als junger Geselle nach Venedig gekommen zu sein. Dafür spricht der Umstand, dass ein Venezianer Caspar Straffo schon 1501 als Lehrling bei ihm eintrat. Man ersieht es auch aus dem bekannten Helldunkelblatt »der Tod als Würger«, dessen Hintergrund eine venezianische Canalscenerie bildet. Nicht minder weist der Stil seiner Bilder darauf hin. Burgkmair gehört — auch seine zahlreichen Holzschnitte bezeugen es — nicht wie Dürer zu den tiefen grüblerischen Naturen, die uns Räthsel aufgeben und geistig packen, nicht wie Grüne-

wald zu den grossen Sonderlingen, die uns schütteln und die Bewunderung abpressen. Er hat mit ihnen verglichen etwas Abgemessenes, Schmiegsames. Ein ausgesprochen formales Talent, hat er sich ganz in die Formenwelt der Italiener eingelebt. Sein Sinn für Wohllaut der Form, für Wohllaut der Farbe hebt ihn aus der Zahl seiner deutschen Genossen als eine

292a. Ulrich Apt:
Triptychon mit Narcissus, Matthäus, Maria und Johannes.
(Phot. Bruckmann.)

fast romanische Erscheinung heraus. In allen seinen Werken überrascht die schwungvolle Anordnung, das breite Auftreten der Gestalten und der ruhige Fluss der Gewandung. Dabei wird die Ornamentik immer reiner. Während seine frühen Bilder in Folge der tändelnden Verbindung von Gothik und Renaissance noch ziemlich abenteuerlichen Charakter haben,

292a. Ulrich Apt: Christoph und Margaretha (Aussenseite der Flügel). (Phot. Bruckmann.)

herrscht auf den späteren in den baulichen und ornamentalen Formen eine für Deutschland seltene Stilreinheit. Auch für die Landschaft zeigt er — offenbar durch die Venezianer angeregt — viel Sinn, nicht für die zeichnerisch genaue Wiedergabe des Einzelnen, sondern für milde Lichtstimmungen, die die Einzelformen nur als dunkle decorative Massen erkennen lassen. Statt zeichnerischer Detailarbeit und zäher Buntheit herrscht bei ihm ein abgetöntes sonores Halbdunkel, aus dem die kräftigen Töne der Gewänder in gedämpfter Harmonie hervorleuchten. Die Münchener Werke — mehrere Heiligengestalten, eine 1518 gemalte Darstellung Johannes des Evangelisten auf Patmos und das spätere Bild der Esther vor Ahasver genügen, ihn nach allen Seiten kennen zu lernen.

4, 221, 226 u. 227 III, 222 u. 225

Neben diesen Meistern, die so auffällig daran erinnern, wie schnell man von Augsburg nach Venedig kommt, macht *Ulrich Apt*, dessen Hauptwerk, ein grosser Altar mit der Verkündigung und der Kreuzigung von 1507 in der Augsburger Galerie hängt, einen mehr niederländischen Eindruck. Wegen der angestrebten Lichteffecte und der phantastischen Engel

in ihren schillernden Gewändern, die das Kreuz umdrängen, wurde das Augsburger Werk früher dem Albrecht Altdorfer zugewiesen. Und obwohl das grosse Format und die harte Charakteristik die Urheberschaft Altdorfer's ausschliessen, hat Apt doch mit diesem als Landschafter manches gemein. Sowohl in dem Altar mit einzelnen Heiligengestalten, der aus 5, 292 a der Münchener Universität in die Pinakothek gelangte, wie in der kleinen »Beweinung Christi« breitet sich 5, 292 hinter den Figuren eine in hellem Ton gehaltene Landschaft aus, Flüsse und Berge, Bäume und Städte. Jedes Blättchen ist mit peinlicher Sorgfalt gezeichnet, selbst noch im Wasser spiegeln Bäume und Himmel in scharfen Umrissen sich wider. Es ist eine Ausnahme, dass in der Augsburger Schule die Landschaft in so zeichnerischem Sinne behandelt wird, eine Ausnahme, dass hier gar nichts von jenen reichen Architekturformen vorkommt, die die Augsburger Maler sonst so lieben.

In *Hans Holbein dem Jüngern*, dem beweglichen weltmännischen Geist, sammelte sich alle Kraft der Augsburger Kunst. Er war es, der ihren malerischen, vornehmen, leicht improvisirenden Stil aus dem farbenfrohen Augsburg in die

292. Ulrich Apt: Beweinung Christi. (Phot. Bruckmann.)

213. Hans Holbein der Jüngere: Bildniss des engl. Schatzmeisters Sir Bryan Tuke. (Nach Rad. v. Raab)

Fremde, in die Welt hinaustrug. Für sein Studium möge wieder auf das Kupferstichcabinet verwiesen sein. Man findet dort alle jene Holzschnitte und geistreichen Ornamente, die lange Zeit eine so ergiebige Fundgrube für das moderne Kunstgewerbe bildeten. Man findet auch die Photographien all jener berühmten Bilder, an denen die Sammlungen von Basel, Berlin, Darmstadt, Dresden, Solothurn, Paris und London so reich sind. Und man versäume namentlich nicht, die Nachbildungen der wunderbaren Porträtskizzen der Windsor Galerie zu betrachten. Denn sie enthalten vielleicht die Quintessenz von Holbein's Können. In grossen sicheren Linien schreibt er einen Charakter hin, weiss in wenigen Strichen sofort das Lebensvolle der Erscheinung zu packen. Je einfacher die Mittel sind, um so verblüffender ist die Wirkung. Er brauchte nichts als diese ebenso momentanen wie strengen Blätter geschaffen zu haben, so würden sie schon ihm seinen Platz unter den ersten Zeichnern, den ersten Porträtisten aller Jahrhunderte anweisen. Die beiden Bildnisse der Pinakothek sind wenig geeignet, von all dem einen Begriff zu geben. Das eine, um 1533 in London gemalt, zeigt einen jungen deutschen Kauf-

mann Derich Born. Das andere, um 1540 gemalt, 5, 212
stellt den Schatzmeister Heinrich's VIII., Sir Bryan 5, 213
Tuke dar, hinter dem ein Todtengerippe hervorschaut — ein Motiv, das in der Zeit der Todtentänze häufig bei Bildnissen verwendet wurde.

Holbein starb 1543 in London, und mit ihm begrub man die deutsche Kunst. Dass er gezwungen war, die Heimath zu verlassen und sein Fortkommen in der Fremde zu suchen, deutet schon an, dass es mit dem deutschen Kunstleben zu Ende ging. In den socialen, religiösen und politischen Kämpfen der Zeit musste die Kunst verstummen. Nachdem schon unter Karl V. die Bevorzugung der ausländischen, die Zurücksetzung der einheimischen Kräfte begonnen hatte, die Deutschlands Künstler nöthigte, sich wieder ganz in den Dienst des kleinen Bürgerthums zu stellen, sich auf Holzschnitt und Kupferstich zu beschränken, brach im Beginn des XVII. Jahrhunderts der dreissigjährige Krieg aus, der unsere Cultur auf lange vernichtete. »Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht.« — —

V. Die Cinquecentisten und ihre Nachfolger.

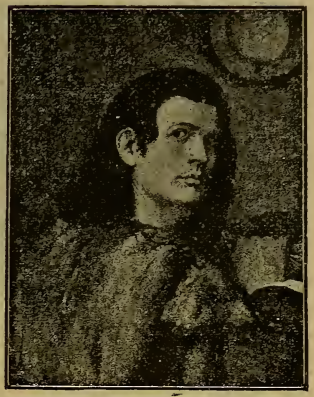
Auch für die italienische Kunst bedeutete das XVI. Jahrhundert einen Kampf auf Leben und Tod. Nicht äussere Hemmnisse wie in Deutschland verlegten ihr den Weg. Im Gegentheil. Nie wurden ihr höhere Aufgaben gestellt. Es ist ein blendendes, betäubendes Schauspiel, all diese Kirchen und Paläste, die wie auf Zauberwort dem Boden entsteigen, all diese colossalen Statuen und monumentalen Bildercyklen, die im Lauf weniger Jahre entstehen. Auf das Kleine, Bescheidene folgt das Grosse, Imposante. Die Blüthenpracht der italienischen Malerei ist noch viel reicher, noch viel üppiger als in der vergangenen Epoche — nur nicht mehr ganz so duftig.

Die Kunst war in Bahnen eingelenkt, die man nicht lange ungestraft geht. Nachdem auf die Weltflucht des Mittelalters die Weltfreude des Quattrocento gefolgt war, beginnt man jetzt, die Natur zu adeln. Nicht mehr nachahmen will die Malerei. Eine erhöhte, schönere Natur will sie spiegeln. Diese erhöhte Schönheit aber sieht sie nicht mehr, wie Leonardo und Botticelli, im Psychischen, sondern im Formalen. Die antike Kunst mit ihrer Betonung der plastischen, physischen, sinnlichen Schönheit war die treibende Kraft des Schaffens geworden. Unter ihrem Einfluss tritt an die Stelle des jugendkräftigen Realismus des Quattrocento der Cultus der äusserlich veredelten Form, an die Stelle des Charakteristischen die verallgemeinernde Reinheit der Zeichnung, an die Stelle seelischer Schönheit die Pracht des Menschenleibes. Welche Eroberungen nach der formalen Seite hin gemacht wurden, braucht nicht betont zu werden. Erst das XVI. Jahrhundert hat die volle Herrschaft über den nackten Körper in der ganzen Freiheit und Rhythmik seiner Bewegungen erreicht. Auch der Schwung der Composition, die freie Anordnung der Gruppen, die Kunst edler Drapirung macht unter dem Einfluss der Antike noch weitere Fortschritte. Andererseits litt das Psychische. In der frühchristlichen Kunst war die Seele alles, der Körper nichts. Jetzt, nachdem im Quattrocento Körper und Seele in schönem Einklang gewesen, ist der Körper alles, die Seele nichts. Unter dem Streben nach Majestät, unter dem schweren, wuchtigen Schritt, mit dem die grosse Form einherging, verkümmerten auch die intimen, sittenbildlichen und landschaftlichen Keime, die sich im Quattrocento hervorgewagt. Die lebensvollen, der

directen Umgebung entnommenen biblischen Gestalten machen den bekannten conventionellen Typen der »grossen historischen Darstellung« Platz. Selbst die Art, wie componirt wird, ähnelt oft einer Schachpartie, wo jeder Zug bewusst und klar auf ein bestimmtes Endergebniss hinarbeitet. Die ganze Aufgabe ist so mathematisch sicher gelöst, dass man oft schmerzlich nach der heiligen Naivetät, der reizenden Planlosigkeit der Primitiven sich sehnt. Es wird fühlbar, dass eine solche Kunst zum Schema erstarren muss, es ist vorauszusehen, dass Epigonen bald alle diese formalen Dinge auf Regeln bringen, nach dem Recept der Klassiker hohle Scheinarchitekturen errichten werden — — —. Vorläufig war noch immer ein Fonds von Naturalismus aufgespeichert, der für Jahrzehnte genügte.

Die längste Lebenskraft unter allen italienischen Schulen hatte die venezianische, die am meisten abseits vom grossen Kunstschaffen der übrigen Halbinsel stand. Der Geist des Quattrocento, der Geist Giovanni Bellini's liegt noch immer über dem venezianischen Schaffen. Was Bellini als Colorist anstrebte, wird in strahlender Herrlichkeit vollendet. Was er als Landschafter andeutete, wird zum Abschluss gebracht. Noch immer bleibt man in Heiligenbildern allem Idealismus fern, fährt fort, sie in das Gewand prunkvoller venezianischer Feste zu kleiden. In einer Zeit, als in Mittelitalien die Künstler unter dem Bann des absoluten Schönen schon unfähig geworden waren, eine menschliche Physiognomie in charaktervoller Wahrheit wiederzugeben, entstehen hier noch die wuchtigsten Bildnisse. Das Cinquecento zeigt sich nur darin, dass an die Stelle des Schüchternen, Jugendlich-Gra-

ziösen, Herben, Spröden mehr Breite und Freiheit, mehr Majestät und machtvolle Einfachheit tritt. Es äussert sich weiter darin, dass neben Maria nun auch Venus verehrt wird, dass Stoffe aus der Antike dazu benutzt werden, die ganze Pracht südlicher Frauenleiber in glühenden Farben zu feiern.



1107. Palma vecchio: Selbstbildniss. (Phot. Hanfstängl.)

Giorgione, der wie ein leuchtendes Meteor den venezianischen Himmel durchzog, steht am Ausgangspunkt der Bewegung. An Schwermuth, Farbengluth und Sinnenlust denkt man, wenn sein Name genannt wird. Melancholisch süsse Madonnen, träumerische Landschaften und strahlende Frauenkörper tauchen in der Erinnerung auf.

Palma Vecchio ist am meisten Cinquecentist. Seine Gestalten haben viel Fleisch und wenig Seele. Man kennt ihn als den Maler, der die viel besungenen Reize der venezianischen Frau, ihr goldblondes Haar, den feierlichen Prunk ihrer Toilette und die runde Linienrhythmik ihres Körpers recht temperamentlos, kalt schön und banal leer interpretirte.

Ein seltsamer eigenthümlicher Geist ist Lorenzo Lotto, bald ernst, streng und knospenhaft herb, von einer Festigkeit der Zeichnung, die den besten Traditionen der Primitiven entspricht, bald von düsterer Poesie und kühner Phantastik, ein nordischer Balladen-

1108. Palma vecchio: Maria mit dem Kinde, S. Rochus und S. Magdalena. (Phot. Hanfstängl.)

maler mit venezianischer Technik.

In Tizian sammelten sich wie in einem Brennpunkt alle Tendenzen Venedigs. Aus den Dolomitalpen stammte er, wo gewaltige uralte Eichen, wie Felsen aus dem Boden aufwachsend, ihre mächtigen Aeste gen Himmel recken, und er selbst steht wie eine Felseneiche inmitten der Kunst seiner Zeit, sieht die Künstlergenerationen kommen und gehen. Eine Kraft, die selbst dem Tode trotzt, scheint ihm verliehen zu sein. Wie jene Felseneichen nur vom Blitz gefällt werden, muss die Pest kommen, um ihn niederzustrecken. Man kann ihn sich nur vorstellen nach jenem Bildniss der Berliner Galerie, auf dem er dasteht mächtig und urthümlich wie ein Patriarch des alten Bundes. Auch über seiner Kunst ruht diese vorweltliche homerische Stimmung. Sonst wechseln die Kunsturtheile von Geschlecht zu Geschlecht. So wie Dürer von »der menschen urteyl« sagt: »Die achten etwan zu einer zeyt ein gestalt hübsch, zu der andern zeyt erwelen sie ein andre dafür«. Tizian ist vielleicht der einzige, auf den das nicht zutrifft. Seine Kunst gleicht einer granitenen Märcheninsel, an der alle Wogen abprallten, hat in ihrer robusten Gesundheit und urmächtigen Kraft alle Stürme, alle Wandlungen des

Geschmacks überdauert.

In München erscheint die Kunst des Cinquecento in besonders günstigem Licht, weil gerade diese Venezianer gut, zum Theil ausgezeichnet vertreten sind. Nur Giorgione fehlt. Gibt es doch kaum drei Galerien, wo er überhaupt zu finden. Wer einige seiner Hauptwerke, die Madonna von Castelfranco und die sog. »Familie«, in Copien sehen will, versäume nicht, die Schack-Galerie zu besuchen. Von *Palma* ist ein Selbstporträt und eines jener Breitbilder da, die Maria mit dem Kinde, von Heiligen verehrt, in friedlicher Abendlandschaft darstellen — ein wenig kraftlos, glasig und weich, wie alles, was er malte. Das Bild *Lotto's* — eine Vermählung der heiligen Catharina mit dem Christkind — bietet als Einzelleistung nichts Besonderes. Es ist von jener archaisirenden Symmetrie und zeichnerischen Präcision, wodurch sich Lotto den nordischen Meistern, etwa Dürer, oft ebensosehr annähert, als er sich von seinen venezianischen Genossen entfernt. Auch sein landschaftliches Empfinden unterscheidet sich von dem der Andern. Während sonst die Natur auf venezianischen Bildern etwas Friedliches, Heiteres hat, geht etwas Düsteres, Verschlossenes durch Lotto's Landschaften. Eine steile Felswand neben

1083. Lorenzo Lotto: Vermählung der heil. Katharina mit dem Jesuskinde. (Phot. Hanfstängl.)

IX, 1107 u. 1108

VIII, 1083

engem Pass, auf dem Kaufleute mit ihren Saumthieren hinziehen, bildet links den Abschluss des Bildes, das Jeden fesseln wird, der mehr Werke dieses unruhigen Melancholikers kennt.

Und nun von *Tizian* sechs Werke, die alle Phasen seiner Thätigkeit, den ganzen Reichthum seines Stoffgebietes spiegeln. Was gibt seinen Ma-
IX, 1109 donnen eine so unverwüstliche Lebenskraft, lässt sie frischer als die manches grossen Idealisten erscheinen? Die unbefangene Natürlichkeit, der ländlich idyllische Zug, der durch die Bilder geht. Alle dogmatische Schönheit, jede Verallgemeinerung bleibt fern. Maria ist ein einfaches Landmädchen aus dem Friaul, eine einfache Alpenlandschaft umgibt sie. Nur die Farbe, die sie leuchtend umfliesst, entrückt sie dem Irdischen.

1110. Tizian: Die Eitelkeit des Irdischen.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Das zweite Bild, das etwa gleichzeitig mit der Madonna (nach 1510) entstanden sein mag, hat die coloristischen Qualitäten verloren, durch ungeschickte Restauration etwas Eisiges, Kaltes bekommen, das nicht auf Tizian's Rechnung kommt. Dargestellt ist
IX, 1110 die »Eitelkeit des Irdischen« in Gestalt eines jungen Weibes, das eine verglimmende Kerze hält und auf einen Spiegel sich stützt, in dem das Bild einer

spinnenden Alten, ein Geldsack und dergleichen zu sehen ist. Eine Allegorie also, wie sie zu Beginn des XVI. Jahrhunderts beliebt waren, als das Thema der Vergänglichkeit oder der drei Lebensalter oft die Maler beschäftigte. Später, als Tizian in der »Flora« eine ganz ähnliche Frauengestalt malte, sah er von jedem gedankenhaften Inhalt ab, begnügte sich, das Hohelied weiblicher Schönheit zu singen.

1116. Tizian: Venus und junge Bacchantin. (Phot. Bruckmann.)

Die Venus, die ein junges Mädchen in die bacchischen Geheimnisse einweiht, ist unter den Münchener Bildern das einzige, das ihn nach dieser Seite vertritt. Die Forschung lässt es nur als Atelierarbeit gelten, aus Elementen anderer Tizian'scher Bilder zusammengesetzt. Selbst wenn das richtig, sind diese Elemente aber von so hinreissender Schönheit, dass man staunend und bewundernd vor dem Werke weilt Venus hat die majestätischen grossen Formen, die alle Weiber Tizian's wie ein Geschlecht von Heroinen erscheinen lassen. In sinnlichem Verlangen beugt die junge Bacchantin sich vor, auch sie ein Weib nach dem Geschmack Firenzuola's und doch jungfräulich knospenhaft neben der frauenhaften Grossartigkeit der Anderen. Man muss sich erinnern, mit welch vlämi- IX, 1116

scher Derbheit Rubens später Aehnliches malte, um den vornehmen Ernst, den hellenischen Adel Tizian's desto mehr zu fühlen.

IX, 1111 Als Porträtmaler ist er ausser durch das Bildniss eines jungen Mannes durch das berühmte Porträt IX, 1112 Karl's V. vertreten, das er 1548 als Gast des Kaisers am Hoflager in Augsburg malte. Wer in der Schack-Galerie Karl's früheres Bildniss gesehen hat, das Lenbach so grossartig in Madrid nach Tizian's Original copirte — jenen schwarzen Ritter in stählerner Rüstung, der mit eingelegter Lanze beim Morgengrauen über das Schlachtfeld reitet — für den liegt in diesen beiden Werken die ganze Lebensgeschichte Karl's V. mit ihren schwindelnden Erfolgen und herben Enttäuschungen beschlossen. Dort durchflackert noch das letzte Feuer den abgezehrten Körper. Auf dem Münchener Bilde ist nichts mehr von Spannung, von Unternehmungslust, von Thatkraft. Da sitzt der Kaiser, in dessen Reich die Sonne nicht unterging, fröstelnd, trotz des blühenden Sommers in dicken Pelz gehüllt, mit ge-

1112. Tizian: Kaiser Karl V.
(Nach Rad. v. Raab.)

brochenem Körper, mit gebrochenem Willen, angeekelt von der ganzen Welt und von sich selbst. Es dauerte nicht lange, da sass er als Einsiedler im Kloster von St. Yuste, von tickenden Uhren umgeben und von schwarzen Särgen, und freute sich daran, seinem eigenen Leichenbegängniss beizuwohnen.

Noch in spätere Zeit gehört die Madonna, die IX, 1113
die mit dem Kind im Arm bei Sonnenuntergang in einsamer Landschaft sitzt. Statt der saftig leuchtenden Farben seiner früheren Zeit liebt Tizian jetzt mehr düstere, trübe. Die Schatten der Nacht beginnen sich über die Erde zu breiten, nur am Himmel lebt es noch, gelbe Lichter huschen über das Firmament.

Dem letzten Bild, der Dornenkrönung, liegt IX, 1114
gleichfalls ein Lichtproblem zu Grunde. Nächtliches Dunkel herrscht, nur ein Lüster mit Pechflammen beleuchtet mit flackerndem Schein die Halle. Aber wer denkt an Beleuchtung, wer denkt überhaupt an ein Bild vor diesem Wunderwerk des Meisters. Die Kunst hat hier eine Höhe der Vollendung erreicht, vor der man sprachlos steht wie vor einer Naturgewalt. So schreibt nur eine Hand, die viele Jahrzehnte lang den Pinsel geführt. Die Farbenscala des Ganzen setzt sich aus den Grundfarben Weiss,

1113. Tizian: Madonna.
Phot. Hanfstängl.

1114. Tizian: Die Dornenkrönung. (Nach Rad. v. Raab.)

Roth und Orangegelb zusammen. Die einzelnen Theile sind mit je zwei Farben modellirt in einer Art, wie der Bildhauer seinen Thon knetet. Betrachtet man das Bild aus unmittelbarer Nähe, so sieht man nur ein Chaos von Farbenflecken, fast möchte man sagen, von Pinselhieben; tritt man zurück, so vereinigen sich die Farbenflecke, und das Ganze ersteht wie eine Vision vor dem Auge. Was die modernen Pointillisten leisteten, erscheint wie Kinderspiel gegenüber diesem Bilde, das ein Neunundneunzigjähriger, ein Uebermensch schuf. In mächtigen, grandios ernsten Accorden klingt das Schaffen des Meisters aus. Es ist ein Werk, wahrhaft würdig als Abschluss für die Thätigkeit eines solchen Titanen in der Kunst.

Fast scheut man sich, von einem solchen Bild zur Betrachtung anderer überzugehen. Man wird erinnert, dass unsere Gemäldegalerien doch recht barbarische Dinge sind. Ein Kunstwerk ist, wie Anselm Feuerbach einmal schreibt, ein Fürst: man muss warten, ob es geruht, uns anzureden. Wir warten selten. Wir gehen vom einen zum andern, von den tiefsten Seelenoffenbarungen eines Genius zu der be-

malten Leinwand des ersten besten Philisters, und ahnen kaum, welch unverdauliches Diner wir uns so bereiten. Die historische Zeitfolge will es — auch ich kann an dem Menu nichts ändern.

Paris Bordone wurde nach Palma's Tode der beliebteste Frauenmaler. Seine Bildnisse rothhaariger, ein wenig geistloser Schönheiten in schillerndem Sammt- oder Seidenkleid kommen in

1122. Paris Bordone: Damenbildniss (Copie).
(Phot. Hanfstängl.)

fast allen Sammlungen vor. Auch in München IX, 1122
hängt eines — obendrein Copie.

Ein Meisterwerk dagegen ist von *Moretto* da, diesem vornehmen, unserer Zeit so sympathischen Künstler. Sein Bildniss eines Geistlichen IX, 1123
hat nicht nur den grossen Wurf, den man bei venezianischen Bildnissen gewöhnt ist. Auch das kühle Silbergrau muthet seltsam modern an, und

1123. Moretto:
Bildniss eines Geistlichen.
(Phot. Hanfstängl.)

die intime Art, wie er den Mann in seinem Milieu — nicht vor neutralem Hintergrundston, sondern in seinem Studirzimmer malt, macht einen anheimelnden, beinahe deutschen Eindruck. An dieser Zimmervertäfelung und den Butzenscheiben, der Tischdecke und den Büchern, dem Taschentuch und der Sanduhr hätte sich Holbein gefreut.

IX, 1124 Von *Morone*, dem Meister des berühmten Londoner »Schneiders«, sieht man ein Frauenporträt.
XI, 1130 *Tintoretto*, der stürmische Geist, der Bewegung und Leidenschaft in die ruhige venezianische Kunst hineintrug, ist mit einer grösseren Darstellung, wie Magdalena dem Heiland die Füsse salbt, und mit zweien
IX, 1127 u. 1128 seiner energisch machtvollen Bildnisse, dem des Anatomen Vesalius und dem eines Nobile, vertreten.

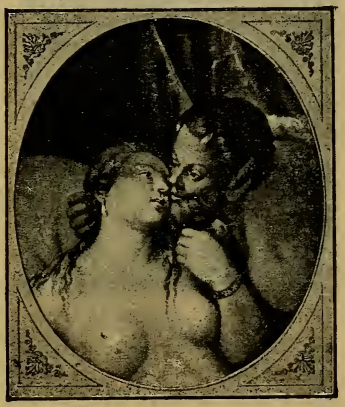
1135. Paolo Veronese: Bildniss einer venezianischen Dame. (Phot. Hanfstängl.)

Paolo Veronese, der Decorationsmaler par excellence, kommt natürlich in Tafelbildern überhaupt nicht zur Geltung, am ehesten noch in jenen üppig festlichen Gastmählern, denen er den Titel »Hochzeit zu Kana« oder »heiliges Abendmahl« gab. München besitzt keines dieser Colossalbilder, an denen Venedig, Paris und Dresden so reich sind. Am besten ist wohl das
IX, 1135 Bildniss einer Dame in braunseidenem Kleid. Auf
IX, 1137 einer Darstellung der heiligen Familie zeigt die grüne

Draperie und das Säulenpiedestal des Hintergrundes, wie er sogar in ruhige Madonnenbilder etwas von dem repräsentirenden Schwung seiner Decorationskunst trägt. Charakteristisch für seinen Stil mag auch das Bild »Jupiter und Antiope« gewesen sein, so lange es noch ein monumentales Breitbild, nicht das kleine oval zurechtgeschnittene Cabinetstück war, das man in München sieht. Und die allegorischen Figuren Gerechtigkeit, Glaube, Liebe und Stärke sind, obwohl nur Werkstatterzeugnisse, immerhin Beispiele für die ganze Richtung des Meisters, der selbst über solche Allegorien frohe Sinnlichkeit und heiteren Festesglanz breitete.

20, 1133

IX, 1140 bis 1144



1133. Paolo Veronese: Jupiter und Antiope. (Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Macht Veronese in seiner Person wie in seinem Schaffen einen edelmännischen Eindruck, so wirkt *Giacomo Bassano* mehr wie der Bürger einer kleinen Stadt. Sein Hausrath, seine Hausthiere bilden einen wichtigen Theil seines Denkens. Ueberall auf seinen biblischen Bildern, sowohl beim Hieronymus wie den »Israeliten an der Felsquelle« bringt er diese Dinge an, führt die Anregungen weiter aus, die Tizian in einigen Holzschnitten gegeben hatte, und trägt dadurch in die religiöse Malerei der Italiener einen sittenbildlichen

20, 1148

IX, 1149

Zug, der ihr bis dahin fremd war. Der Verfall der Schule kündigt sich erst in *Palma Giovine* an, dessen
IX, 1153 bis 1156 Darstellungen der Pietà und der Geburt Christi trotz alles Linienschwungs deutlich verrathen, wie wenig Empfindung mehr die schönen Puppen beseelt.

1047. Giovanni Pedrini: Madonna mit dem Kinde.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Ausserhalb Venedigs hielten am längsten die Nachfolger Leonardo's an der psychischen Feinheit der älteren Epoche fest. In einer Zeit, als das religiöse Empfinden mehr und mehr sich verflüchtigte, legten sie noch einmal in Madonnenbilder eine hingebungsvolle Zärtlichkeit, die wie ein Nachklang des Quattrocento anmuthet. Sie ergreifen und rühren nicht wie Perugino und Botticelli, aber sind doch anmuthig, wenn es sich um friedlich Idyllisches, um stille Holdseligkeit, um heiteres Lächeln handelt. Und das sage ich von Bildern, die wie die Münchener theils zur Unkenntlichkeit verdorben, theils überhaupt nur Copien sind? Denn von den beiden Werken des *Luini* ist allein die heilige
VIII, 1045 Katharina Original, die Madonna Copie. Das Original
19, 1046 der Madonna des *Giampedrini* hängt in der Galerie
18, 1047 Borghese, und die des *Cesare da Sesto* ist durch
VIII, 1048 Restauration entstellt. Nun wohl. Dem »Kunstkenner« können die Bilder nichts bieten. Aber da von

1066. Andrea del Sarto: Die heilige Familie. (Nach Rad. v. Raab.)

Leonardo — aus der Zeit, wo er wirklich Leonardo war — nichts in der Pinakothek vorhanden, bewundert man sie trotzdem als Ausstrahlungen leonardesken Geistes. Er, der räthselhaft unergründliche Meister, sah die höchste Schönheit, die seit Phidias sich einem Künstlerauge enthüllte. Seine Frauenköpfe zeigten, dass der Himmel für den, der ihn sieht, schon auf Erden wandelt. Und etwas von dieser himmlischen Schönheit strahlt — wenn auch in schwächstem Reflex — selbst noch aus diesen Bildern.

Von *Sodoma*, dem es gleichfalls das geheimnissvolle Lächeln, der süsse Liebreiz Leonardo's angethan, ist ein Jugendbild, Maria mit dem Kinde vorhanden. *Correggio*, der weiche, oft ein wenig oberflächliche und affectirte Meister von Parma, der dem grossen Anreger Leonardo im Cultus der schmelzenden Form, in der Ausbildung des Helldunkels folgte, ist durch keines seiner Hauptwerke, nur durch das Jugendbildchen eines flötenden Satyrn und eine wenig significante Madonna vertreten. VI 107 19, 10 VIII, 1095

Von den letzten Ausläufern der Florentiner Schule steht *Andrea del Sarto* modernem Empfinden am nächsten. Wir lieben das zarte Silbergrau seiner

Bilder und den pikanten Reiz seiner Frauenköpfe mit den grossen schwarzumränderten Augen, die in so verzehrendem Glanze uns anblicken. Mag die »heilige
VIII, 1066 Familie« Original oder Replik sein — sie ruft wenigstens die Erinnerung wach an schöne Stunden, die man in der Pittigalerie vor den Werken des nervösen
VIII, 1057, 1061–64 Meisters verlebte. Bei den übrigen — *Mariotto Albertinelli*, *Francesco Granacci*, *Ridolfo Ghirlandajo* und
1077, 1072 *Domenico Puligo* — darf man grosse Eigenart nicht mehr suchen. Sie stehen mit einem Fuss im XV., mit dem andern im XVI. Jahrhundert, beginnen als Quattrocentisten und lassen dann den Einfluss der tonangebenden Meister des Cinquecento auf sich wirken, schwanken unentschieden von Andrea del Sarto zu Leonardo, von Rafael zu Fra Bartolommeo. Dieser selbst, der Erfinder der Gliederpuppe und Autor ebenso pomphafter wie geistig hohler Propheten, ist in der Pinakothek nicht vertreten. Das überhebt mich der Verpflichtung, auseinanderzusetzen, dass schon auf ihn alles passt, was vorhin über Verfallzeitidealismus gesagt wurde.

Die Wiege dieses Stils, der Ort, wo über Tod und Leben der italienischen Kunst entschieden wurde, war Rom. In Florenz, der wesentlich modernen Stadt, mischten sich in den Idealismus noch realistische Zuthaten. In Rom, der ewigen Stadt, sprach die Antike allein, und solche Berührungen zwischen einer lebenden und einer grossen vergangenen Kunst sind immer gefährlich. Nur ganz schroffe, unabhängige Naturen vermögen ihren Anblick zu ertragen. Gerade das macht Michelangelo gross. Seine Stärke ist nicht seine Classicität, sondern seine Verwilderung, die souveräne Kühnheit, mit der sein eigenwilliger aus-

1050. Rafael: Die Madonna Tempi. (Nach Rad. v. Raab.)

greifender Genius alle Regeln, jedes Schema sprengt. Der schmiegsame, sanfte *Rafael* hatte nicht diese Kraft. Der weiche manierirte Adel der späteren Antike hat ihn mehr beeinflusst, als der frischen Natürlichkeit seiner Werke zuträglich ist. Die Anmuth der Linien, der vollendete Aufbau einer Gruppe beschäftigt ihn weit mehr als das Seelische. Er modificirt, verallgemeinert die Gesichter, um sie der antiken Plastik anzunähern, deren Stärke nur die Darstellung des Körperlichen, nicht die des Psychischen war. In dieser Hinsicht gähnt zwischen ihm und dem Quattrocento eine Kluft gross wie die Welt. Man erinnere sich der zarten Madonnen, die Botticelli, Perugino, Bellini, Leonardo schufen, ganz irdisch und doch durch ihre seelische Feinheit, die Intensität ihrer Empfindung der Erde entrückt, so wird man das kahl Generelle, Hohle, Geistlose der Rafaelschen Madonnenköpfe desto mehr fühlen. Auch die speciell malerische Ausbildung der Malerei, wie sie durch Leonardo begonnen, durch die Venezianer, Correggio und Andrea del Sarto weiter fortgeführt war, musste unter dem Einfluss der plastischen Vorbilder leiden. Rafael's Farbe fehlt jede feinere Würze. Der Sinn für Stimmungszauber, den

Giorgione und Tizian schon in so hohem Grade hatten, mangelt ihm vollständig. Auch das macht seine Werke dem modernen Auge so fremd.

19, 1037 u. 1038

Am meisten fesseln unter den Münchener Bildern die beiden kleinen Predellen mit der Taufe und der Auferstehung Christi, weil sie noch in Perugino's Atelier entstanden, noch Reflexe dessen sind, was wir

19, 1050

an dem zarten Umbrier lieben. Die Madonna Tempi, um 1506 in Florenz gemalt, zeigt ihn schon in neuen Bahnen. Dem Princip des florentinischen Quattrocento entspricht die rein sittenbildliche Behandlung des Madonnenmotivs. Während die Umbrier Maria nur als fromme Magd, betend oder im Gebetbuch lesend dargestellt hatten, als verschämtes Mädchen, das den Gottessohn kaum anzublicken und zu berühren wagt, geht durch Rafael's Bild ein fröhlich irdischer Zug. Maria als glückliche Mutter presst ihr Kind an sich. Und es ist allerliebst, dieses Kind, das so mechanisch die Liebkosungen empfängt, so neugierig, so freudestrahlend in die Welt blickt. Aber Maria selbst! Wie wenig hat sie in ihren weichlichen runden Formen noch gemein mit den pikanten unregelmässigen Zügen der echten Florentinerinnen, wie sie die Quattrocentisten malten. Bei ihnen ist alles

1049. Rafael: Die heil. Familie aus dem Hause Canigiani. (Nach Rad. v. Raab.)

durchtränkt vom Blut der Wirklichkeit und doch tief durchgeistigt. Hier haben Retouchen dem Kopf seinen Charakter, der Empfindung ihre Innigkeit genommen. Winckelmann vergleicht die vollendete Schönheit dem reinen Wasser, das keinen besonderen Geschmack hätte. Etwas von diesem Wässerigen liegt auch in diesem Kopf.

1051. Rafael: Die Madonna della Tenda. (Nach Rad. v. Raab.)

Nächst der Antike war es die Mathematik, der Rafael ohne Zaudern sich beugte. Namentlich Fra Bartolommeo, der auf Leonardo gestützt, die Malerei mehr in Architektur verwandelte, als es der grosse Meister aus Vinci vielleicht selbst gebilligt hätte, war in dieser Hinsicht sein böser Dämon. Es ist ihm in erster Linie um schöne Posen und Gruppen, um geometrische Regelmässigkeit, um den Beweis eines mathematischen Lehrsatzes zu thun, und unter diesen formalen Gesetzen leidet sowohl die Sachlichkeit wie die lyrische Stimmung. Der heilige Josef, die heilige Elisabeth, der kleine Johannes werden an den Haaren herbeigezogen, damit sich ein Dreieck, eine reiche Pyramide ergibt. München besitzt in der Madonna Canigiani VIII, 1049 eins der bezeichnendsten Beispiele. Das Christkind und Johannes, jeder gehalten von seiner Mutter, bilden die Basis der Pyramide, deren Spitze durch den Kopf

Josefs markirt wird. Sowohl die Kinder wie die beiden Frauen sind in der Haltung identisch. Es mag viel Mühe gemacht haben, das Alles so anzuordnen, aber die Frische der Scene hat gewiss nicht durch das geometrische Rechenexempel gewonnen.

19, 1051 Die Madonna della Tenda, das dritte Münchener Bild, stammt aus Rafael's römischer Zeit. Man ersieht es aus dem monumentaleren, machtvolleren Zug des Ganzen. So freundlich und sanft seine Florentiner Madonnen waren, so majestätisch wirken die römischen. War es der Eindruck von Michelangelo's Sibyllen, der die Wandlung seines Frauenideals bewirkte? Hat der mächtige, stolze Frauenschlag, dem man in Rom und in der Campagna begegnet, selbst den Idealisten Rafael ergriffen? Jedenfalls ist die Madonna voller in den Formen, heroischer, und der Eindruck würde noch unmittelbarer, noch grösser sein, wenn der herbe, würzige Charakter des Campagnaweibes auch für den Kopf gewahrt wäre, wenn die griechische Nase nicht der armen Maria ein — ja mir fehlt der Ausdruck — ein solches Schafsgesicht gäbe. Als Christkind kündigt sich auf dem Bild bereits einer der Engel an, die in der sixtinischen Madonna bewundert werden.

Hinsichtlich der zwei letzten Bilder, die im Katalog unter Rafael verzeichnet werden, bin ich nicht com-

18, 1053 petent. Ein Johanneskopf wird von Passavant für echt, von Morelli als moderne Fälschung erklärt. Das

VIII, 1052 glasige langweilige Porträt des Bindo Altoviti schreibt der geschmackvolle Bayersdorfer, um es von Rafael abzuwälzen, dem Giulio Romano in die Schuhe, während andere Autoritäten es für echt halten. Rafael selbst hat bei der Sache weder zu gewinnen noch zu verlieren.

1052. Rafael: Porträt des Bindo Altoviti.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Jedenfalls zeigen diese Werke, dass der Verfall der italienischen Kunst nicht ganz so rapid erfolgte, wie gewöhnlich angenommen wird. Es ist nicht die Geschichte vom Capitol und dem tarpejischen Felsen, sondern in der Blüthezeit selbst kündigen sich Symptome des nahen Niedergangs an. Wie Rafael's Stil gerade wegen seiner Regelhaftigkeit schon bei seinen nächsten Nachfolgern eine flache, kalte, allgemein formelhafte Schönheit im Gefolge hatte, zog Michelangelo's sturmvoll titanische Art eine gespreizte pathetische Hohlheit gross. Die ganze italienische Production der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts ist mehr oder weniger Rhetorik und Phrase. Keiner weiss mehr eine concise Formel zu finden für das, was er sagen will. Entweder er verallgemeinert oder er declamirt. Aber nichts entsteht, was von den Classikern nicht schon besser gesagt wäre. Das »Noli me tangere« und die »Communion der heiligen Magdalena« von *Federigo Barroccio* haben wenigstens noch coloristische Noblesse. X, 1104 u. 1105 War es doch Correggio, dem er imitirend folgte. Aber *Jacopo Puntormo*, der in seiner Jugend so graziös gewesen, büsste in seiner späteren Zeit Alles ein. *Vasari*, VIII, 1090 VIII, 1091 u. unser guter Schutzheiliger, der Vater der Kunsthistorie, 1092

X, 1215 erscheint in seinen beiden Madonnen gänzlich geistlos.
X, 1211 u. 1212 Der *Cavaliere d'Arpino* und die beiden *Procaccini* liefern weitere erschreckende Proben des eklektischen Manierismus, der in ganz Italien sich breit machte.

Und dieser Verfallzeitidealismus wurde desto verhängnissvoller, weil er sich keineswegs auf den Süden beschränkte, sondern ganz Europa in seine Kreise zog. Auch die andern Völker wurden von dem Glanz des römischen Cinquecento geblendet. Das Wort, das im Beginne unsers Jahrhunderts Bonaventura Genelli sprach: »Der Fisch gehört in's Wasser, der Künstler nach Rom« wurde das Schlagwort der Besten. In Schaaren zogen sie über die Alpen, pilgerten nach Rom wie nach einem heiligen Quell, sogen sich voll in langen Zügen und kamen vergiftet zurück. Denn wenn die Italiener selbst, die nur mit dem Unterschied von Talent und Genie zu rechnen hatten, keine Rafaele und Michelangelos wurden, so konnte es noch weit weniger diesen Nordländern gelingen, die obendrein durch Nationalitätsschranken, durch ein ganz anderes Fühlen und Empfinden von jenen getrennt waren.

1380. Christoph Schwarz: Die heilige Jungfrau. (Phot. Hanfstängl.)

Zunächst wurde durch das neue Programm, dass nur in Rom ein grosser deutscher Maler sich bilden

könne, unserer deutschen Kunst der Todesstoss versetzt. Noch 1515 hatte Dürer schlicht und deutsch geschrieben: »Gehe nicht ab von der Natur in dem Gutdünken, das besser von dir selbst zu finden. Je genauer dein Werk dem Leben gemäss ist, desto besser ist es«.

1087. Johann Rottenhammer: Tanzende Kinder. (Phot. Hanfstängl.)

Bartel Bruyn, der letzte Ausläufer der alten kölnischen Schule, war nicht mehr dieser Ansicht. So kraftvoll er in seinen Bildnissen blieb, die neben denen Holbein's und Amberger's zu den besten Erzeugnissen der deutschen Kunst gehören, so leer erscheint er in den biblischen Bildern, die man in München sieht. Der Meister des Todes der Maria, dem er anfangs gefolgt war, genügt ihm nicht mehr. Die rundliche Schönheit, der Linienschwung Rafael's hat es ihm angethan. Das Ergebniss ist charakterlose Weichheit der Empfindung und der Farbe.

II, 75 bis 79, 84—88
2, 68 bis 74, 80 bis 83, 89 u. 90

Frischer wirken zwei Münchener Meister, Christoph Schwarz und Johann Rottenhammer, die sich nicht als Römer, sondern als Venezianer kostümirten. Namentlich das schöne Familienbild des *Christoph Schwarz* verdient Beachtung. Es zeigt noch die strenge Sachlichkeit Holbein's, zugleich aber eine Breite der Mache, einen Sinn für Harmonie, den nur Tizian ihm

XII, 1379

XII, 1380 bis 1382 geben konnte. Desgleichen wäre sein grosses Altarwerk mit Maria, Hieronymus und Katharina kein ganz fremder Klang inmitten der sonoren Farbenaccorde, die die venezianischen Maler erklingen liessen.

22, 1383 bis 1388 *Johann Rottenhammer* ist unselbständiger, imitirt mehr. Seine Hochzeit von Kana wäre nicht gemalt worden ohne Veronese, und seine tanzenden Kinder scheinen direct aus Tizian's Venusfest herübergekommen. Aber es liegt doch über Allem so viel Anmuth und Liebenswürdigkeit, dass man gern die Entlehnungen vergisst.

Mit einem wahren Salto mortale warfen sich die Niederländer den Italienern in die Arme, wurden aus Spätgothikern zu Cinquecentisten. Die ganze niederländische Malerei der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts gleicht einer grossen Wüste, deren einzige Oasen ein paar Bildnisse sind — die alte Erfahrung der Kunstgeschichte, dass jedesmal, wenn die Kunst eines Volkes in Manier verfällt, die Porträtmalerei am längsten frisch bleibt, weil sie am meisten gezwungen ist, sich direct an die Natur zu halten. *Joos van Cleef*, *Antonis Moor*, *Frans Pourbus*, *Hendrik Goltzius* und *Nicolaes Neufchatel* haben viel gelernt von italienischen Meistern. Ihre Bildnisse haben einen freien Fluss des Conturs, eine Wiedergabe der Züge aus dem Ganzen und Grossen, eine Energie und Breite der Mache, die den älteren Niederländern fremd war. Diese neuen Dinge sind aber noch immer mit niederländischer Wahrheit, Nüchternheit, ja Rücksichtslosigkeit der Auffassung verbunden.

14, 660 V, 661 663, 669 670, 673

Für die Vertreter des »grossen Stils« wurde massgebend, was Michelangelo über die altniederländische

Malerei bemerkte: es stecke in ihr weder Vernunft noch Kunst, keine Symmetrie, keine Proportion, keine sorgsame Auswahl, keine Grösse. Die schwungvolle Darstellung nackter Körper wollten sie lernen, elegante Geberden, rhythmischen Aufbau, die Kunst des Drapirens. Und dieses neue Glaubensbekenntniss verdrehte nicht nur den Jungen den Kopf, sondern zog selbst ausgereifte fertige Meister aus ihrer Bahn.

663. Nicolaus Neufchatel: Bildniss des Mathematikers Johann Neudörffer. (Phot. Hanfstängl.)

Wer die hübschen noch ganz niederländischen Jugendwerke *Jan Gossaert's* gen. *Mabuses* in der Erinnerung hat, die sich im Berliner Museum befinden, wird ihn nicht wiedererkennen in der Madonna und der Danae, die München von ihm besitzt. Was ist das in dem Madonnenbild für ein akademisches 3, 155
Draperiewesen, für ein nutzloses Spiel mit gesteiften, gerollten Falten, die sachlich gar keinen Sinn haben. Eine Draperiestudie Fra Bartolommeo's scheint direct benutzt zu sein, und doch ist der Niederländer nicht über kleinliche Verzwicktheit hinausgekommen. Das Kind mit seiner prahlerischen bombastischen Muskulatur sieht wie ein Miniaturtitan Michelangelo's aus und stürmt vom Schoosse der Mutter vorwärts, man weiss nicht wohin. Bei der Danae zeigt er seine archi- 3, 156
tektonischen Kenntnisse. Ein reicher Rundtempel bildet den Schauplatz und noch im Hintergrund

wachsen Hochrenaissancepaläste auf. Aber das Ergebniss ist auch hier negativ. Die niederländischen Qualitäten sind verloren gegangen, und die italienischen Elemente haben, indem sie den Weg durch ein niederländisches Gehirn machten, ihre Grösse und Schönheit verloren.

11, 157 u. 158 Von den Werken *Barend van Orley's*, des zweiten Romfahrers — einer Predigt des heiligen Norbert, 3, 159 einem Erzengel Michael und einer Anbetung der Könige — gilt so ziemlich dasselbe. *Frans Floris*, den man den vlämischen Michelangelo nannte, ist nur noch dem Kunstforscher bekannt. Wie sehr es ihm gelang, all und jede Persönlichkeit abzustreifen, zeigt deutlich der Umstand, dass ihm ausser dem weiblichen 13, 662 VIII, 1093 Brustbild wohl auch der grosse nackte Johannes gehört, der früher Rafael's Namen trug.

155. Jan Gossaert: Madonna mit d. Kinde. Phot. Hanfstängl.)

Im geistigen Leben der Völker wie in dem des Einzelnen gibt es Zeiten der Spannung, wo alle Kräfte sich regen, wo keine Aufgabe zu schwer scheint, wo man an seinen Zielen, an seinen Aufgaben wächst. Dann wieder Zeiten der Erschlaffung, wo man sich ausgegeben glaubt, enttäuscht und ernüchtert, wo man von Aufgespeichertem zehrt, keinen Enthusiasmus zu neuen Wagnissen hat. Ein

156. Jan Gossaert: Danae. (Phot. Hanfstängl.)

solcher Moment war damals für die Welt gekommen. Die alten Ideale hatten sich überlebt und neue waren noch nicht gegeben. Obwohl die grossen Genien Rafael und Michelangelo längst begraben waren, benutzte man noch immer ihre Recepte. Eine Malerei der geschickten Hand, banale Wiederholung berühmter Muster war an die Stelle selbständiger Arbeit getreten. Noch im Beginne des Jahrhunderts hatte jedes Land, jede Landschaft ihre eigene Kunst, organisch und lebenskräftig dem heimischen Boden entsprossen. Jetzt am Ende des Jahrhunderts hatte eine uniformirte Kunst ganz Europa überzogen, eine Kunst, die von keiner wärmenden Sonne mehr bestrahlt wurde, sondern von dem schwachen Reflexlicht eines Gestirns, das ehedem über Rom geleuchtet.

Herauskommen aus dem Verfallzeitidealismus konnte die Malerei erst, wenn eine neue grosse Ideenbewegung ihr neuen Inhalt gab. Das geschah zu Beginn des XVII. Jahrhunderts: die Gegenreformation stellte ihr neue Aufgaben, zeigte ihr neue Ziele.

Nachdem das Cinquecento im classischen Alterthum gelebt, dermassen, dass die Götter des antiken Olymp fast den christlichen Himmel verdrängt hatten, war das XVII. die Zeit des erneuerten Katholicismus.

Der Renaissancegedanke hatte nicht die Kraft gehabt, die Völker zu beherrschen. Grosse Länderstrecken hatte der Protestantismus erobert. Die Päpste erkannten wieder, dass das Christenthum ihr einziger Halt, der Grund ihres Daseins sei. Reuevoll, halb leidenschaftlich, halb sentimental kehrte man zurück zu dem katholischen Ideal, das der Katholicismus im XVI. Jahrhundert selbst verleugnet hatte. Frömmigkeit trat an die Stelle des geistreichen Libertinismus. Die Inquisition wacht über die Geister. Anfangs schien es, als sollte die Kunst überhaupt aus dem neuen System verbannt werden. Die Nuditäten der Renaissancemeister wurden übermalt, die antiken Statuen von öffentlichen Plätzen entfernt, die neuen Werke der Maler einer strengen Controle unterworfen. Doch bald zeigte sich, auf welch unschätzbare Propaganda man damit verzichtet hätte. Statt die Kunst zu unterjochen, zog man sie heran, suchte mit ihrer Hilfe die Massen wiederzugewinnen, setzte dem puritanischen, kunstfeindlichen Protestantismus den ganzen Glanz katholischen Pompes entgegen. Zu solcher Agitation war die ruhige kalte Kunst von vorher nicht zu brauchen. Ein starker berauschender Trank musste geboten werden. An Sinnlichkeit und Leidenschaft musste man sich wenden.

Die Architektur lenkte am frühesten in die neue Bahn. War die des ausgehenden XVI. Jahrhunderts kalt und ernst, so ist die des XVII. pomphaft, schwül und blendend. Alle Glieder, die früher ruhig ihre bauliche Function erfüllt, sind plötzlich wie von wildem Taumel ergriffen, beginnen sich zu bäumen und zu drehen. Der Innenraum, früher gleichmässig hell, ein viereckig umgrenzter Prachtsaal, scheint jetzt

im Unendlichen zu verschwimmen. Hier strahlt Alles im hellsten Glanz, dort ist mystischer Dämmerschein über dunkle Capellen gebreitet. Palästrina'sche Orgelfugen rauschen daher. Oben aber, wo man ehedem eine flache Decke sah, blickt man in das Scheinpanorama des offenen Himmels hinauf. Wolken und Engel fluthen hernieder, leuchtender Aetherglanz strömt herab. In diese Umgebung muss man im Geist die Bilder des XVII. Jahrhunderts versetzen, und man versteht sofort die Wandlung, die damals sich in Stoffen, Formen und Farben vollzog.

1263. Antonio Belucci: Venus und Amor. (Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Das Cinquecento hatte in den Stoffen die Antike, die griechischen Götter und Heroen bevorzugt. Unter den religiösen Themen wurden, theils weil die Frömmigkeit nachgelassen, theils weil der antike Geschmack daran Anstoss nahm, wenige traurige schmerzliche Gegenstände behandelt. Eine olympische Heiterkeit war über Alles gebreitet. Ganz das Gegentheil jetzt. Die Götter im Exil könnte man ein ganzes Capitel überschreiben. Mythologische Bilder kommen zunächst kaum vor. Besonders die früher so beliebten Venusbilder werden durch die zahlreichen Darstellungen der büssenden Magdalena ersetzt. Alle Heiligen sind von Leidenschaft, von fanatischer Ekstase erfüllt. An die

1185. Alessandro Tiarini: Rinaldo und Armida. (Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Stelle der einfachen Brustbilder Christi und der Madonna tritt der Dorngekrönte, die Mater dolorosa. Bei der Himmelfahrt wird Maria nicht mehr von Wolken gen Himmel getragen, sondern sie schwebt, wie von hysterischer Sehnsucht gehoben, empor. Die Märtyrerbilder dringen erst jetzt in ganzem Umfang in die Kunst ein, geben Gelegenheit, in Schauder- und Leichencult zu schwelgen. Bei den Einzelfiguren der Heiligen wird der Ausdruck sehnsüchtiger Inbrunst, des Verlorenseins in himmlischem Wonnegefühl angestrebt. Es kommen jene Halbfiguren greiser Propheten, die sich kasteien und dabei schwärmerisch nach oben schauen, jene Visionsbilder, die eine ähnliche Stimmung als weiches Hinsinken, als verzückten Wollustmoment wiedergeben. Vorbei ist es mit den Sante conversazioni, in denen das Göttliche mitten unter glückliche Menschen sich mischte. Jetzt kommt es nur mystisch hereingeschwebt in einsame Klosterzellen, als Hallucination, als Materialisation gleichsam der Empfindungen, die den frommen Schwärmer beseelten.

Gleiche Unterschiede herrschen in den Formen. Das XVI. Jahrhundert gewährte unter dem überwältigenden Einfluss der Antike nur den allgemeinen, »idealisirten« Formen Einlass. Alles Individuelle,

1170. Guido Reni: Die Himmelfahrt Mariä. (Phot. Bruckmann.)

Charakteristische galt als vulgär. Der Geist der Abstraction war so mächtig, dass schliesslich sogar die Fähigkeit, Bildnisse zu malen, verloren ging. Sowohl von Michelangelo wie den Schülern Rafael's, von Sodoma und Correggio sind keine Porträts vorhanden. Und die wenigen, die vom Schlusse des XVI. Jahrhunderts vorliegen, erscheinen unpersönlich, generell, verglichen mit denen, die noch um die Mitte des Jahrhunderts gemalt wurden. Das XVII. Jahrhundert sieht, in schroffem Gegensatz zum XVI., nicht nur die grössten Porträtmaler aller Zeiten, Velazquez, Frans Hals, Rembrandt erstehen. Auch die religiöse Kunst wird wieder Porträtmalerei. Die Apotheose des Modells tritt an die Stelle der verallgemeinernden Schönheit. Für die Heiligen sucht man arme alte Bauern mit ausgearbeiteten Formen und verwitterten Gesichtern. Die Märtyrerbilder, vorher rhythmische Zusammenstellungen schwungvoller nackter Körper, bekommen jetzt etwas von der Stimmung der Morgue. Stirbt Sebastian, so ist es kein lächelnder, mit liebenswürdigen Nadelstichen versehener griechischer Jüngling, sondern ein leidender Mensch, aus dessen Adern das Blut

1194. Guido Canlassi: Himmelfahrt der heil. Magdalena. (Nach Rad. v. Raab.)

strömt, dessen Mund in wildem Schrei sich verzerrt, dessen ganzer Körper vor Schmerz sich krümmt. Bei Visionsbildern sind alle Aeusserungsformen der Epilepsie und Hysterie mit naturalistischer Treue studirt.

Selbst die Farbe musste in den Kampf der Affecte gezogen werden, musste ebenfalls den neuen naturalistischen Tendenzen dienen. Das XVI. Jahrhundert liess, von den Venezianern abgesehen, unter dem Einfluss statuarischer Vorbilder, die Farbe nur als Füllung der Umrisse gelten. Die Meister dachten linear. Wie jede einzelne Gestalt scharf umrissen, von festen Conturen begrenzt ist, so besteht auch das compositionelle Bestreben darin, in möglichst regelmässiger Architektonik die Figuren anzuordnen. Jetzt befreit sich die Malerei von der Zeichnung und bildet sich ihren rein malerischen Stil. Man sieht keine Linien mehr, sondern verschwimmende Massen, keine gleichmässige Metrik des Aufbaus mehr, sondern eine »malerische« Composition, die lediglich durch das Licht zusammengehalten wird, nur nach Massen von Hell und Dunkel sich gliedert. Während ehedem die Figuren scharf von hellem Grunde sich abhoben, leuchten sie jetzt

gewöhnlich weich aus dunkler Tiefe hervor — in den Kirchenbildern ebenso wie in den Volksstücken und Landschaften.

Denn das XVII. Jahrhundert war nicht nur die Zeit der Jesuiten, auch die der Naturforscher, nicht die des Ignatius von Loyola und der Theresa von Jesu allein, auch die Galilei's, Bacon's, Spinoza's. Und diese andere Seite der neuen Weltanschauung spiegelt ebenfalls in der Kunst sich wieder. Wie auf der einen Seite ihr Weg immer mehr in den Himmel führte, machte sie sich andererseits immer mehr auf der Erde heimisch. Schon das XV. und der Beginn des XVI. Jahrhunderts hatte in dieser Hinsicht den entscheidenden Schritt gethan. Schon damals hatten Sittenbild und Landschaft sich schüchtern hervorgewagt. Aber im späteren Verlauf des Cinquecento wurde diese Entwicklung unterbrochen. Für eine Zeit, die ihr Ideal nur im nackten menschlichen Körper sah, hatte Sittenbild und Landschaft kein Interesse mehr. Das XVII. Jahrhundert, auch hierin in Reaction gegen das Cinquecento, greift wieder auf das XV. zurück und vollendet in grossem Maassstab, was dieses begonnen hatte. Nachdem sich unter den Händen der Quattrocentisten die Heiligen des Mittelalters in Menschen, die Goldhintergründe der mittelalterlichen

1228. Carlo Dolci: Ecce homo. (Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Altarwerke in Landschaften verwandelt hatten, wurde jetzt die Schilderung des menschlichen Lebens und der satten Schönheit der Natur die eigentliche Basis der Kunst.

Naturgemäss vollziehen sich solche Umwälzungen nicht über Nacht. Die bolognesischen Eklektiker (*Lodovico* und *Annibale Carracci*, *Guido Reni*, *Albani*, *Domenichino*, *Lanfranco* und *Guercino*, denen ausserdem noch *Cavedone*, *Tiarini*, *Mola*, *Cignani*, *Cantarini*, *Cagnacci*, *Gennari*, *Gigoli* und *Carlo Dolci* zu gesellen wären) folgten der neuen Strömung nur gegen ihren Willen und haben deshalb in der Kunstgeschichte eine seltsame Doppelstellung: sie sind Barockkünstler und Cinquecentisten, Vorläufer und Nachzügler zu gleicher Zeit. Ueberblickt man ihre vielen Werke, die im 10. Saale vereinigt sind, so sieht man wohl, wie in den Stoffen der neue Zeitgeist sich ausspricht. Um so weniger passt auf sie, was über die Formenbehandlung des XVII. Jahrhunderts gesagt wurde. Hier stehen sie noch vollständig auf dem Boden des Cinquecento. Rafael und die Antike, besonders die Niobegruppe, die 1583 entdeckt worden war, werden in gleicher Weise zu Rathe gezogen. Und diese ver-

X u. 19, 1164 bis 1210, 1224 bis 1229

1223 Giambattista Salvi, gen. Sassoferrato: Madonna. (Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

schiedenartigen Elemente — das Ekstatische der Barockzeit und die marmorne Kälte des Classicismus — ergeben eine Mischung, die weder Fisch noch Fleisch ist. Nur die Stoffe sind wilder oder sentimentaler geworden. Ein aufgerütteltes Empfindungsleben versucht das alte Gehäuse zu sprengen. Aber es wird nicht gesprengt. Die Art der Behandlung hält sich in den überkommenen Formen. Neue Dinge werden in alte Schönheitsregeln eingezwängt. Der akademische Normalkopf mit seinen stets gleichmässigen kalten Gipsformen, der Schleier classicistischer Verschönerung, der wie Mehlthau über allem lagert, verhindert, dass man unmittelbar gepackt wird.

1227. Carlo Dolci; Die hl. Magdalena. (Phot. Hanfstängl.)

Erst der grosse Gegner des Carracci, *Caravaggio*, verschmähte es, Compromissmann zu sein, stellte sich mit beiden Füssen auf den Boden der neuen Zeit, verkündete als Erster mit brutaler Kraft die neuen Ideale. Sein ganzes Auftreten als Mensch wie als Künstler hat etwas von dem elementaren Einbrechen einer Naturgewalt. Dem Leben, predigte er, wolle er alles verdanken, nichts der Kunst. Je mehr Runzeln, Schwielen und schmutzige Lumpen sein Modell habe, desto lieber wäre es ihm. Ein solcher Plebejer war nöthig, den akademischen Olymp zu zerschlagen.

1178. Domenichino: Der h. Hieronymus. Phot. Hanfstängl.)

Seine Volksstücke — die er als Erster in die Kunst einführte — sind besonders berühmt: Scenen aus der Hefe des Volkes und der zügellosen Soldateska seiner Zeit, Bettlerinnen, zechende Landsknechte, Räuber, Arbeiter, Spieler. Lebensgrosse Proleten treten an die Stelle der Heiligen. Und dieselben Modelle, die er für diese Volksstücke benutzte, erscheinen ihm auch würdig, als Heilige aufzutreten. Keine »Formenveredelung« kennt er, keine Retouchen. Handelt es sich um Marterscenen, wie die Dornenkrönung oder Sebastian, so wird der Schmerz des Gepeinigten in fast brutaler Weise geschildert. Ein enormes Können stand ihm zur Verfügung. Mit wilder Bravour sind seine Bilder heruntergeschmettert. Selbst die Beleuchtung, das undurchsichtige Dunkel und das scharf einfallende Licht, das blitzartig grell über einzelne Partien zuckt, steigert noch die unheimliche Wirkung. Während die Bolognesen nicht über öden Schematismus hinauskamen, schuf der Neapolitaner Werke von vielleicht unfeiner, aber ernster, furchtbarer Wahrheit, deren gesunder, kraftvoller Naturalismus die ganze Kunst des XVII. Jahrhunderts befruchtete.

XI, 1234 bis 1236

Von den Italienern, die ihm folgten, erreichte ihn

keiner. *Bartolommeo Manfredi* imitirt ihn derartig, XI, 1237
dass seine Dornenkrönung nur durch die geringere Zeichnung von dem Bild Caravaggio's sich unterscheidet. Bei *Carlo Saraceni*, der später in Venedig IX, 1161 u. 1162
arbeitete — in der Pinakothek ist eine »Disputation von Heiligen«, eine »Vision des heiligen Franciscus« und ein »Tod der Maria« —, sind mit den neapoli- 20, 1163
tanischen venezianische Elemente gemischt. *Luca Giordano* schwelgte in Märtyrerscenen und jenen Halb- XI, 1252 bis 1258
figuren greiser verwitterter Heiliger, die ihn in allen Galerien vertreten, sank aber später, vielgeschäftig wie er war, in die ausgetretenen Bahnen des alten Idealismus zurück. Nur *Salvator Rosa* war mehr als 19, 124 bis 1241
Nachahmer, er gab auch Neues. Neben Annibale Carracci und Francesco Albani, die schon dem landschaftlichen Zuge der Epoche folgten, ist er als erster grosser Landschafter des XVII. Jahrhunderts zu feiern. Ja, er berührt sich fast mit den deutschen Romantikern von 1830. Denn er malt zwar realistische Motive, erläutert aber gleichzeitig an der Staffage die »Stimmung« der Landschaft. Das Herbe der zerklüfteten Abruzzen mit ihren steilen Felsen, Ruinen und verwetterten Bäumen kommt nicht nur

1243. Salvator Rosa: Landschaft. (Phot. Bruckmann.)

in der Farbe zum Ausdruck, sondern die abenteuerliche Grundstimmung der Natur wird noch gesteigert durch die Banditen und Söldner, die darin lungern. Hier sieht man düstere Schluchten und felsige Küsten im Gewittersturm, dort Einöden und verstümmelte, durch den Blitz versengte Bäume. Durch die schwarzen Wolken zucken blitzartige Lichter, während die Erde in tiefem Dunkel ausgedörrt daliegt. Eine düstere Einsamkeitspoesie, zugleich etwas Leidenschaftliches, Ungestümes geht durch seine Bilder wie durch die
19, 1247 u. 1248 seines Freundes *Torreggiani* hindurch. Erwähnen wir
19, 1249 noch *Michelangelo Cerquozzi*, der die ersten Schlachten-
X, 1250 u. 1251 und Jagdbilder malte, *Benedetto Castiglione*, von dem die ersten grossen Thierbilder herrühren, so ist damit die Uebersicht über die italienische Malerei beendet. Ihre höchsten Triumphe sollte im XVII. Jahrhundert die Kunst nicht in Italien, sondern in Spanien, Flandern und Holland feiern.

VI. Die Spanier.

Spanien, das Land der Inquisition, gab dem gesteigerten *religiösen* Gefühl des XVII. Jahrhunderts das classische Gepräge. Hier fand die ganze monarchisch-hierarchische Richtung, die den spanischen Staat begründet und gross gemacht, in der Malerei ihr treues Abbild. Es ist, wenn man im Museo del Prado steht, als habe damals eine schwarze Wolke, jede Freude verlöschend, über dem spanischen Leben gelagert, eine Wolke, aus der bei unheimlichem Blitzeszucken nur die undeutlich fahlen Gestalten düsterer Despoten, kranker Asketen und schweigsamer Märtyrer auftauchen. Alle weltlichen Neigungen waren unterdrückt, alle irdischen Gelüste verboten. Ein Taumel halb zelotischer, halb hysterischer Frömmigkeit hatte die Menschen erfasst. Schreckliche

Gesichte und verzückende Hallucinationen durchschüttelten ihren fiebererhitzten Körper.

Die spanische Malerei ist recht eigentlich die Kunst des restaurirten Katholicismus, viel ausschliesslicher und schroffer, als es in Italien die Kunst der Carracci gewesen. Denn diese waren immer noch Parteigänger der Antike, von weltlichem, heidnisch-mythologischem Geist durchdrungen. Selbst wenn sie Märtyrerbilder und Visionen malten, liegt darüber die eisige Kälte der antiken Plastik, die classische Verallgemeinerung des Cinquecento. Die orthodoxe spanische Kirche hasste diese Renaissance als etwas Heidnisches, hasste die humanistischen Gedanken, die jene Epoche beherrschten, hasste Alles, was darin antiken Wesens war, und verabscheute deshalb die Rafaelschen Madonnen und die Heiligen Fra Bartolommeo's gerade so wie die Antike selbst. Nicht durch heidnischen Schwung der Linien und leeren Gewänderpomp sei der Charakter des Göttlichen zu erzielen. Wir feiern Christus und Petrus nicht, wenn wir sie nach Art der Cinquecentisten als griechische Jünglinge mit antiken Zeusköpfen darstellen, den Paulus nicht, wenn wir ihn als Hercules vorführen, der nachdenklich die Hand auf das Schwert eines Eroberers stützt. So führte schon die Opposition gegen die abstracte schöne Form der Renaissance die Spanier dem rücksichtslosesten Naturalismus in die Arme.

Aber noch ein anderes kam hinzu. Das Uebersinnliche, Unfassbare wirkt gerade dann um so wunderbarer, wenn es in voller greifbarer Körperlichkeit in die irdische Welt hineinragt. Darum malte man die Heiligen als wirkliche Menschen, mit allen Schwielen und Narben des Irdischen, nur durch ihr aufgerütteltes,

gesteigertes Empfindungsleben sich über die Erde erhebend. Darum gab man den Märtyrerbildern einen Zug unbarmherziger, brutaler, metzgerhafter Wahrheit, liess den ganzen Himmel mit all seinen Engeln plötzlich in neuem, sinnlich erotischem Licht erglühen. Schmerzliche Leidenschaft und fanatische Askese, düster schwärmerische Sinnlichkeit und hysterische Inbrunst verbinden sich in den Kirchenbildern mit einer naturalistischen Kraft sondergleichen. Nothwendigerweise zog aber ein solcher Feudalstaat mit seinen Granden und Kirchenfürsten auch eine Porträtkunst gross, die zu dem Höchsten zählt, was irgend ein Land auf diesem Gebiete hervorgebracht. Es entstanden jene Bildnisse, in denen bleichsüchtige Blasirtheit und spanische Grandezza, Nonchalance und Pose, zu einem so unauflöslichen Ganzen sich einen.

Die ganze Blüthezeit der spanischen Malerei beschränkt sich auf das XVII. Jahrhundert. Was im XV. dort entstand, war nach Stil und Empfindung flandrisch, und dieser niederländische Einfluss wurde im XVI. durch den italienischen abgelöst. Dass Karl V. und Philipp II. fast mehr Italiener als Spanier beschäftigten, lenkte von selbst die spanische Kunst in diese Bahn. Nur einzelne Porträtmaler wie Alonso Coello und sein Schüler *Juan Pantoja de la Cruz*, der in der Pinakothek mit zwei Bildnissen des Erzherzogs Albrecht von Oesterreich und seiner Gemahlin Isabella, der Tochter Philipp's II. vertreten ist, hielten noch eine Zeitlang mehr am nordischen Stile fest. Ihre Werke gehen etwa parallel mit denen des Niederländers Antonis Mor, der ja gleichfalls am Madrider Hofe geschätzt war. Die Zeichnung ist präcis und durchciselirt, die Behandlung des Schmucks, der Kostüme

XI, 1277 u. 1278

1279. Francisco de Ribalta: Maria und Johannes vom Grabe des Herrn heimwandelnd. (Phot. Bruckmann.)

sehr eingehend, die Farbe blass und grau, die ganze Auffassung von einer ernsten Sachlichkeit, die jede Stilisirung im Sinne der Italiener vermeidet.

Von den Kirchenmalern wahrten diejenigen am meisten Selbständigkeit, die während ihrer Studienzeit nur nach Oberitalien, nicht nach Rom gekommen waren, so in Toledo Domenico Theodocopuli, ein urkräftiger seltsamer Meister, der ganz impressionistisch seine wilden, gespenstischen Bilder herunterfegte, und in Valencia *Francisco de Ribalta*. Dort in Oberitalien galt mehr die Natur als das Ideal, mehr die Farbe als die Zeichnung, mehr die Composition nach coloristischen Factoren als das architektonische Gesetz. Ribalta fand in der Malerei von Parma wahlverwandte Züge und wurde, indem er die einheitlich vornehme Tonmalerei Correggio's weiter ausbildete, einer der besten spanischen Maler des XVI. Jahrhunderts. Die lebens-

XI, 1279 grosse Darstellung, wie Maria und Johannes vom Grabe des Herrn heimwandeln, die ihn in der Pinakothek vertritt, ist ein schönes Bild, das durch seine tonige Haltung und einen gewissen düstern, echt spanischen Zug auffällt. Aber diese Künstler, zu

denen ferner noch Roelas zu rechnen wäre, bezeichnen doch nur Ausnahmen gegenüber dem Gros derjenigen, die ganz unselbständig in den Bahnen des italienischen Verfallzeitidealismus gingen. Cespedes, Varga, Pacheco und wie sie alle heissen, sind lediglich italienische Eklektiker. Ihr Verhängniss war der »grosse Stil«, mit dem Rom es ihnen angethan.

Erst im XVII. Jahrhundert entdeckten die Spanier sich selbst. Erst der Geist der Gegenreformation, der Geist des Jesuitismus löste ihnen die Zunge. Das XVII. Jahrhundert wurde die Zeit der grossen Literaturblüthe Spaniens. Cervantes schrieb seinen Don Quichotte, Lope de Vega seine Schauspiele, in denen er unbekümmert um die Classiker einen neuen Stil für das Drama schuf, Calderon seine sinnlich rauschenden, mystisch-romantischen Dichtungen. Und mit dieser Entfaltung der Poesie ging die der Kunst Hand in Hand. Die Plastik schuf jene Meisterwerke farbenglühender Polychromie, vor denen man noch jetzt staunend in den spanischen Kirchen weilt. Die Malerei, im Vollbesitz der mächtigsten Technik, sprengte die Fesseln, in denen sie gelegen, und begann in schroffer Starrköpfigkeit ihren eigenen Weg zu gehen.

Josepe de Ribera heisst der grosse Meister, der dem spanischen Kunstschaffen die neue Bahn eröffnete. Wie wenn er alle Theorien umstossen, alle Wahrheiten Lügen strafen wollte, ging auch er jung nach Italien, blieb dort, arbeitete dort, vergass das Land seiner Geburt. Die Italiener betrachten ihn als einen der Ihren, weisen ihm einen Platz in ihrer Kunstgeschichte an. Trotzdem verräth alles an ihm, seine Malerei wie sein Charakter, sein wahres Vaterland. Ribera war eine energische, kraftstrotzende Natur, trotzte, als

Flüchtling nach Italien gekommen, allen Gefahren, dem Elend, dem Hunger, trug ohne zu erröthen in Rom Bedientenlivrée, nur um nicht auf der Strasse betteln zu müssen. Diese Willenskraft spricht auch aus seinen Werken. Nothwendig musste sich in Italien eine Begegnung zwischen ihm und dem Künstler ergeben, mit dem er viel Aehnlichkeit hat, mit Caravaggio. In diesem Meister, der so kühn mit allen idealistischen Traditionen gebrochen, sah er sein eigenes Temperament, eine Verwirklichung der Tendenzen, die die spanische Kunst von Anfang an hatte. Und als er später durch eine Verkettung von Umständen berufen war, in dem spanischen Vicekönigreich Neapel die Schule Caravaggio's fortzusetzen, befand er sich auf seinem wahren Boden.

Ribera ist von allen Meistern des XVII. Jahrhunderts der Naturalist par excellence, der vermöge seiner staunenerregenden Kenntniss der Anatomie und des menschlichen Körpers noch auf Viele des XIX. Jahrhunderts, besonders Bonnat und Ribot, einen tiefgehenden Einfluss ausübte. Seine vielverbreiteten
XI, 1283 bis 1286 Brustbilder von Anachoreten, Propheten und Philosophen sind technisch die Bravourstücke unserer Galerien. Betrachtet man die Einzelfiguren der Heiligen Petrus, Bartholomäus und Onuphrius oder den Franziskaner mit dem Todtenkopf, so sieht man sofort, dass ihn ausschliesslich der malerische Reiz dieser verwitterten Gestalten fesselte. Es ist ihm gleich-
XI, 1282 gültig, ob es Heilige oder Hökerinnen sind, wenn er nur Gelegenheit hat, alte, von den Unbilden des Lebens durchfurchte Gesichter, greises Haar, geschwollene Adern und Sehnen zu malen. Ein schwarzer Hintergrund, in den die gleichfalls dunklen Gewand-

stücke seiner Figuren unmerklich übergehen, ein Stück runzlicher alter Haut und faltige alte Hände, die irgendwo auftauchen, man weiss nicht woher, das ist der gewöhnliche Inhalt seiner Bilder. Ein schreckliches intensives Leben liegt darin und steigert sich zu grauenerregender Wirkung, wenn er mehrere solcher Akte zu Märtyrerbildern vereint. Die Rohheit und bestialische Wildheit des Jahrhunderts, dazu der inquisitorisch düstere Geist der spanischen Hierarchie waltet hier ungehemmt. Beinahe brutal ist auf dem »Martyrium des heiligen Andreas«, XI, 1280 dass der Märtyrer, am linken Handgelenk gebunden, noch an einem Kreuzesarm hängt, während ein Kriegsknecht den Körper schon über die Schulter geworfen hat, um ihn fortzuschleppen. Dabei ist die Beleuchtung äusserst effectvoll. Aus dem dunkeln Hintergrund sieht man nur den fahlen, halbverwesten Leichnam des Heiligen mit seinem blauen Lendentuch, die gelben Beinkleider des Soldaten und ein am Boden liegendes rothes Tuch gespenstisch aufleuchten. Fleckiger, grell in den Lichtern und pechschwarz in den Schatten wirkt der »sterbende Seneca«, so dass er trotz der Signatur Ribera XI, 1281 wohl eher einem Nachahmer, etwa Giordano gehört. Bei dieser Gelegenheit mögen auch die beiden Bilder

1280. J. Ribera: Martyrium des heil. Andreas. (Nach Rad. v. Raab.)

XI, 1299 u. 1300 des *Pedro de Moya* erwähnt sein: junge Cavaliere, die sich von Zigeunerinnen wahrsagen lassen oder mit Dirnen Karten spielen — die bekannten Themen, die in Italien Caravaggio in Schwung gebracht.

2191. Francisco Zurbarán: S. Franciscus v. Assisi. (Phot. Hanfstängl.)

Francisco Zurbaran ist wohl der echteste Vertreter der spanischen Kunst jener Tage, der spanischste aller spanischen Maler. Der herbe Geist mönchischer Askese und fanatischer Andacht herrscht bei ihm unbeschränkt. Nichts aus dem profanen Leben hat er gemalt. Er kannte von den Menschen nur die Mönche, die in den einsamen Felsennestern Estremaduras hausen. Ihre kampfgestählten, von der Entbehrung geschärften Züge, ihre glühenden, von fiebernder Leidenschaft verzehrten Augen, die lapidaren Linien ihrer braunen XI, 1291 Kutten zogen ihn an. Die Verzückung, mit der sie zu den Visionen emporschauen, mit denen der Himmel sie begnadet, hat Niemand überzeugender wiedergegeben als Zurbaran.

Chronologisch würde nun *Velazquez* folgen. Man würde ihn zu feiern haben, den erhabenen Meister, vor dessen Werken Rafael Mengs vor hundert Jahren das schöne Wort aussprach: alle anderen Bilder seien bemalte Leinwand, Velazquez allein die Wahrheit. Doch was hilft Begeisterung, wenn kein Werk vor-

handen. Velazquez kennen und bewundern zu lernen, ist bekanntlich nicht leicht. Denn in den grossen, am Wege liegenden Galerien darf man ihn nicht suchen. Paris und London, Petersburg und Rom, Berlin, Dresden und Frankfurt enthalten ganz vereinzelte Proben seiner Kunst. Eine grössere Anzahl, fast ein Dutzend Bilder vertritt ihn in Wien. Doch lernt man auch dort nur einseitig den Maler kleiner Prinzessinnen kennen. Die Bilder, die allein eine Vorstellung vermitteln können, befinden sich zum Theil in den Privatsammlungen Englands, wo er schon im vorigen Jahrhundert als einer der grössten der Kunstgeschichte geschätzt war. Die weitaus bedeutendere Hälfte aber ist noch am Ort ihrer Entstehung, in Madrid zusammengeblieben. Dort allein ist es möglich, seine vierzigjährige Künstlerlaufbahn zu verfolgen, seine ganze imposante Grösse zu fühlen. Wer wenigstens in Nach-

Velazquez: Reiterbildniss des Grafen Olivares. (Phot. Hanfstängl.)

1292. Velazquez: Selbstporträt. (Phot. Hanfstängl.)

1301. Alonso Cano: Vision des Antonius.
Phot. Bruckmann.)

bildungen die dort befindlichen Schätze kennen lernen will, lasse sich im Kupferstichcabinet das Lichtdruckwerk von Laurent vorlegen. Die Reproductionen dieses Werkes, darunter auch grosse Detailaufnahmen, vermitteln in ihrem vornehmen schwarzgrauen Ton den Eindruck der Originale fast besser als die Photographien von Braun, die in ihrer röthlichen Tönung den Bildern einen Stich ins Goldige geben, den sie in Wahrheit nicht haben. Wer ausserdem wenigstens ein Original sehen möchte, fahre nach Schleissheim, wo sich eine verkleinerte Replik des Madrider Reiterbildnisses des Olivares befindet. München besitzt — und das ist schon viel — ein Exemplar jener
XI, 1292 Selbstbildnisse, die mehrfach, u. a. in der Sammlung der Malerporträts in den Uffizien, vorkommen. Wirklich der Velazquez, wie er in seinen ritterlichen Bildern und in Justi's classischem Buche lebt. Alles ist vermieden, was den Maler andeuten könnte, die Palette, selbst der bekannte Malerblick, den man sonst auf Künstlerbildnissen findet. Velazquez, der Aristokrat und Hausmarschall seiner Majestät, wollte nicht als Maler, nur als Gentleman, als spanischer Cavalier erscheinen. Seiner frühen Zeit könnte auch das Porträt

eines jungen Spaniers angehören, während das Bildniss XI, 1293
der Infantin Maria Theresia, der späteren Gemahlin XI, 1294
Ludwig's XIV., nur das im Wiener Belvedere befindliche Original copirt.

Vielleicht rührt diese Copie von *Juan Martinez del Mazo* her, der oft die Wiederholungen der Bildnisse seines Schwiegervaters ausführte und in der Pinakothek noch mit einem Herren- und einem Knaben- XI, 1295
porträt vertreten ist. Aus dieser Zeit stammt ferner das Bildniss eines spanischen Officiers in rother Uni- 21, 1296
form von *Antonio Pereda*. Velazquez' Nachfolger in XI, 1298
der Gunst des Hofes, der Erbe seiner Aemter und Titel war *Juan Carreño de Miranda*, dessen Porträt XI, 1302
der Marianne von Oesterreich, der zweiten Gemahlin Philipp's IV., wenigstens culturgeschichtlich das interessanteste der in der Pinakothek befindlichen spanischen Bildnisse ist. Wer das Lichtdruckwerk von Laurent durchblättert hat, kennt Marianne aus den Bildnissen des Velazquez. Sie war die Nichte Philipp's IV. und als Kind ihrem schon recht hinfälligen Onkel vermählt worden. Erst ist sie in den Bildnissen trotz der ungeheuerlichen spanischen Toiletten noch die fesche Wienerin. Dann drückt der

1310. José Antolinez: Die unbefleckte Empfängniss.
(Phot. Hanfstängl.)

1304. Murillo: Melonenesser. (Nach Rad. v. Raab.)

Zwang der Etikette auch ihrem Gesicht jenen stolz gelangweilten Zug spanischer Majestät auf, den man aus Velazquez' übrigen Frauenbildnissen kennt. Und bei Carreño ist aus der munteren Oesterreicherin eine düstere Wittwe in Nonnentracht geworden, die Königin-Regentin, deren Name sich mit den Tagen tiefster Erniedrigung des spanischen Staates verwebte. Ein Gebetbuch hält sie. Aller Kleiderprunk ist gefallen, der Juwelenschmuck abgelegt, das Haar unter schwarzem Wittwenschleier begraben. Man würde aus dem Bild nur trübe Entsagung herauslesen. Doch die Geschichte lehrt, dass diese Devotion sehr scheinheilig war, dass unter dem Aebtissinnencostüm sehr weltliche Leidenschaften glühten.

Von Kirchenmalern lernt man in einem bestrickenden Werke noch *Alonso Cano* kennen, einen Meister, der überhaupt in seinem ekstatisch durchglühten Naturalismus nächst Zurbaran zu den ächtesten Vertretern spanischer Kunst gehört. Jeder Besucher der Berliner Galerie kennt sein wunderbares Bild der heiligen Agnes, der Patronin der Keuschheit, der Gottesbraut, die mit ihren grossen braunen andalusischen Augen wie staunend ins Unendliche starrt. Auch über seine

XI, 1301 Münchener »Vision des Antonius« ist die ganze düster

sinnliche Farbengluth spanischen Empfindens gebreitet. Ein kleines Krönchen sitzt auf dem winzigen herben Kopf der Madonna. Stolz wie eine Venus victrix und doch zart wie ein Nippfigürchen blickt sie hernieder auf den blassen Mönch, der, das Jesuskind im Arm, in schwärmerischer Verzückung zu ihr aufschaut. Ein erotischer Zug, ein Zug ritterlicher Frauenverehrung geht durch das Ganze. Man wird an die stammelnden Liebeslieder erinnert, die die Minnesänger an ihre Herrin, ihre liebe Frouwe richteten.

1306. Murillo: Die Würfler. (Nach Rad. v. Raab.)

Mehr gemildert und abgeschliffen erscheinen die spanischen Eigenthümlichkeiten bei *José Antolinez*, XI, 1310 einem weichen, an van Dyck anklingenden Meister, dessen Lieblingsdarstellungen blonde Magdalenen und heilige Jungfrauen in der Himmelsglorie waren. Seine Münchener Conception ist ein wenig kokett, ein wenig süsslich und doch überaus anziehend. *Claudio Coello* erscheint in seiner Darstellung des heiligen Petrus von XI, 1309 Alcantara üppiger in den Formen und blühender in der Farbe, als man es sonst bei den Spaniern gewöhnt ist. Und *Murillo*? Er gilt als der unerreichte Darsteller inbrünstiger Andacht, der göttlichen Wundererscheinungen und der himmlischen Herrlichkeit. In Spanien sieht man von ihm jene bleichen Heiligen,

1307. Murillo: Die Geldzählerin. (Nach Rad. v. Raab.)

die in sinnlichem Liebesdrang sich ans Christkind schmiegen, jene leuchtenden Darstellungen der unbefleckt empfangenden Maria, die in seliger Verzückung, von Engelsglorien umwogt, auf dem Halbmond steht. Ob nicht viele dieser Bilder über Gebühr berühmt sind, ob nicht Murillo oft recht schwächlich, parfümirt und banal hübsch wirkt neben so kräftigen, eigenmächtigen Meistern wie Ribera, Zurbaran und Velazquez, braucht hier nicht entschieden zu werden. Denn München besitzt kein Werk dieser Art. Man lernt den Maler der Visionen und Verklärungen in einer Reihe von Bildern kennen, die weitabliegen von seinem gewöhnlichen Schaffensgebiet, kaum in Frage kommen gegenüber der unendlichen Masse seiner Kirchenbilder. Es sind die bekannten Betteljungen, die nächst der sixtinischen Madonna zu den meistcopirten Bildern der Welt gehören. Wie viele Maler sind schon durch diese Bettelbuben ernährt worden! Wie viele Millionen von Oeldrucken sind in die Welt gegangen! Und in der That, es sind sehr hübsche Bilder. Es ist sogar merkwürdig, dass man diesen Realismus schon zu einer Zeit liebenswürdig fand, als dem modernen Künstler ähnliche Themen noch als ästhetische Verirrungen vorgeworfen wurden. Man

XI, 1304 bis 1308

sieht hier, mit welch frischem Blick der Maler der Mönchsträume das Leben betrachtete. Der Sammet der Pfirsiche, der blaue Reif der Weintraube, das Fell der Melone, die gelbe Schale der Orange, die saftigen Sprünge überreifen Obstes, die irdenen Krüge und geflochtenen Körbe, das ist alles mit einer Feinheit, zugleich mit einer Breite gemalt, wie sie von späteren Stilllebenmalern kaum Chardin hatte. Durch eine merkwürdig tonige Malerei weiss er alle Gegensätze zu mildern, Harmonie und Ruhe in das Ganze zu bringen. Wenn man sich trotzdem nicht recht begeistern kann, so liegt das wohl daran, dass unsere Kunstanschauungen, wir mögen es uns eingestehen oder nicht, ein wenig dem Gesetz der Reaction folgen. Allzugrosse Volksthümlichkeit trivialisirt einen Künstler, entfremdet ihm die aristokratischen Geister. Es geht gegen exclusives Empfinden, noch Bilder zu bewundern, die jedes Dienstmädchen und jede Näherin als Chromolithographie auf der Broche getragen. Die schönste Melodie wird schliesslich langweilig, wenn man sie zum Ueberdruss, zuletzt auf dem Leierkasten spielen hört. Die kunstgeschichtliche Stellung des Meisters wird

1303. Murillo: Der heil. Thomas von Villanueva.
(Nach Rad. v. Raab.)

dadurch nicht berührt. Das schöne Bild, wie der
XI, 1303 heilige Thomas von Villanueva einen Lahmen heilt, erinnert daran, was für ein feiner Künstler Murillo war. Meisterhaft ist die väterlich ernste, aristokratische Gestalt des Mönches und der gläubige Ausdruck des Bettlers gemalt. Das schwarze Gewand des Heiligen, sein vornehmes, etwas leidendes Gesicht und der feine Silberton geben dem Ganzen eine echt spanische Noblesse.

VII. Die Vlaamen.

Auch die vlämische Malerei ist gleich der spanischen eine kirchliche, höfische Kunst. Auch sie verkündet den Sieg, den Triumph des Katholicismus. Gerade Flandern war in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts mehr als jedes andere Land die Stätte der Religionskriege gewesen. Hier fand am frühesten der Protestantismus Eingang. 1566 war das berühmte Jahr des Bildersturmes. Psalmen singend, gleich asketischen Busspredigern, zogen die Protestanten durch die Strassen, drangen in die Kirchen, zerstörten, was sie an Kunstwerken fanden. Auf diese Ausschreitungen folgte die Reaction. Die conservativen Elemente trennten sich von den Stürmern und Drängern. Alba zog in Brüssel ein und nahm Flandern in seine eisernen Fäuste. Luther war vergessen und die alte Kirche siegte.

Belgien wurde im Norden die feste Burg des Jesuitismus. Und wie in Italien bewährte sich seine zielbewusste agitatorische Kraft. Was das Schwert begonnen, musste die Kunst vollenden. Aller Orten erhoben sich neue, prunkvolle Kirchen, auf deren Ausschmückung Millionen verwendet wurden. Die Stoffe der Bilder sind ganz gleich wie in Spanien, nur hatte der Geist der Gegenreformation hier mit dem derb vollblütigen Temperament des niederdeutschen Stammes zu rechnen. Darum fehlt der fanatische Zug, der durch die spanischen Werke geht. Wie selbst die Kirchenanlagen bei üppigstem Schmuck, bei voller Prunkhaftigkeit barocken Glanzes doch nicht jene schwüle Stimmung, jenes mystische Halbdunkel haben, das in den spanischen Kathedralen herrscht, so ist auch die Malerei in ihrer kecken, vollsaftigen Derbheit unendlich weit von der spanischen verschieden. Da gibt es keine Abgestorbenheit der Sinne, keine Askese und Verzückung. In rauschender Fülle, in festlichem Pomp ziehen die Gestalten daher. Dort die Abtödtung, hier der Triumph des Fleisches. Dort düster braune, hier leuchtend rothe, jubilirende Farben. Die Maler holen sich ihr meisterliches Können im Süden. Dort lernen sie decorativen Schwung und mächtige Formensprache. Aber sie erfüllen diese Formen mit der strotzenden Lebenskraft, dem genussfreudigen Epicuräerthum, der übersprudelnden, derbsaftigen Sinnlichkeit vlämischen Volksthums. Treue Söhne ihrer Kirche, verkehren sie doch freundschaftlich mit den Göttern und Göttinnen des Olymp. Der alte Katholicismus, in Spanien so unerbittlich und schrecklich, verwandelt sich in Flandern in eine lustige Religion, die für alle Bedürfnisse der menschlichen Natur, selbst für die

des Fleisches, wirksame Lockmittel bereit hat. *Rubens* ist es bekanntlich, in dessen Werken sich die Zeit in ihrem ganzen pomphaften Glanze spiegelt.

Viele mögen ihn nicht. Sie vermissen an ihm die psychische Verfeinerung und behaupten, er sei trotz seiner anscheinenden Universalität einer der einseitigsten Maler aller Zeiten gewesen. Mit einem gewissen Recht. Denn Rubens' Menschen sind wirklich von des Gedankens Blässe wenig angekränkelt, sie sind mehr Körper als Seele, mehr animalisch als spirituell. So zahllose Bilder er gemalt hat, im Grunde ist das Thema immer das nämliche: die Apotheose des Fleisches. Er hat nur den Sinn für das Derbe, Massige, sinnlich Strotzende, Vlämische, ist immer gross, wenn es sich um üppige Lebenslust, um athletische Schaustellungen, um fettes Menschenfleisch handelt, immer unzulänglich, wenn das Thema Stimmung und Seele verlangt. All' die zarten, feinen Empfindungsnuancen, die der Schluss des XIX. Jahrhunderts in die Welt gebracht, kennt er nicht. Es gibt Menschen, die nicht gern in Fleischerläden weilen, Stunden, wo man sich abgestossen fühlt von seinen Körpermassen, seiner Action, seiner Sinnlichkeit, so wie Lord Byron sich degoutirt abwandte, sobald er einen Rubens zu sehen bekam.

Aber gerade diese Aversion, die der kranke, hinkende Byron gegen Rubens hatte, erinnert daran, welch göttliche Gesundheit in diesen Werken liegt. Auch Byron war leidenschaftlich, sinnlich sprühend. Doch seine Leidenschaft war kraftloses Aufbäumen, seine Sinnlichkeit das perverse Product erhitzter Phantasie. Rubens ist der kraftstrotzende Sohn eines gesunden Zeitalters, ein klarer, kräftiger Geist, der

kein Zaudern, keine Müdigkeit kennt, der Elementarmensch, bei dem Wollen und Können im Gleichmaass sind, bei dem es nichts Ueberreiztes, nichts Schlaffes und Schwüles gibt. Das faustische Wort: »Es sollte steh'n, im Anfang war die Kraft« — wenn auf irgend einen, passt es auf Rubens.

In München lernt man ihn in der ganzen Vielseitigkeit seines Schaffens kennen. Denn der Rubenssaal ist nicht nur der eigentliche Glanzpunkt der Pinakothek, sondern überhaupt die bedeutendste Rubenssammlung der Welt, vereinigt mehr Bilder als die Galerien von Berlin, Dresden, Antwerpen, Brüssel, Florenz und London zusammen genommen. Durch welche Verknüpfung von Umständen sie in die Pinakothek gelangten, hat Reber in der geschichtlichen Einleitung zum amtlichen Katalog geschildert. Schon Kurfürst Maximilian I. von Bayern hatte 1618 durch den Ankauf der grossen Löwenjagd den Grund zur Sammlung gelegt. Kurfürst Max Emanuel (1678—1726) hatte dann als Statthalter der Niederlande Gelegenheit, neben anderen Bildern auch zwölf von Rubens zu erwerben. Die hauptsächlichsten aber entstammen der ehemaligen Düsseldorfer Galerie. Nachdem Pfalzgraf Wolfgang Wilhelm 1618 von Rubens das grosse Jüngste Gericht gekauft und 1620 vier andere Altargemälde für die neue Jesuitenkirche in Neuburg erhalten hatte, liess sein Enkel Johann Wilhelm (1690 bis 1716) diese Bilder aus den Neuburger Kirchen nach Düsseldorf versetzen und erweiterte die Sammlung derartig, dass schon der Rubenssaal in Düsseldorf 40 Hauptwerke enthielt. Alles vereinigt, ergibt in München die Summe von 87 Bildern. Erst in zweiter Linie kommen die Museen des Prado, des Louvre

und der Ermitage mit durchschnittlich je 60 Werken in Betracht.

744. Rubens: Die Gefangennehmung Simsons. (Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Dass Rubens, obwohl seine Thätigkeit 32 Jahre währte, diese colossale Menge von Bildern allein gemalt hätte, ist natürlich ausgeschlossen. In vielen sind die Thiere und Landschaften überhaupt nicht von ihm, sondern von seinen Gehilfen Snyders und Brueghel. Andere wurden durch ihn skizzirt, von den Schülern ausgeführt und zum Schluss nur von des Meisters Hand übergangen. Auch in München sind viele, z. B. die für die Neuburger Jesuitenkirche gemalten VI, 740 u. 741 und andere im »oberen Stockwerk« untergebrachte Tafeln, die lediglich als Werkstattarbeiten gelten können. Aber selbst für die Eintheilung derjenigen, die wohl ganz von ihm herrühren, kommen stilistische und psychologische Gesichtspunkte nicht in Frage. Denn Rubens gehört nicht zu den suchenden Geistern, wie Dürer und Rembrandt, die eine grosse Entwicklung durchmachen, nicht zu den Künstlern, bei denen jedes Werk ein Seelenbekenntniss ist. Er ist da, ein ungeheures Capital ist ihm in die Wiege gelegt. Mit diesem schaltet er, gibt es aus mit der Sorglosigkeit des Millionärs. Wohl beobachtet man coloristische Wandlungen, beobachtet, wie er erst

745. Rubens: Susanna im Bade. (Phot. Bruckmann.

dunkel ist, dann immer farbiger, sonniger wird. Auch sein zeichnerischer Vortrag ändert sich, ist erst noch spitzpinselig scharf, wird dann immer breiter und freier. Aber das sind Dinge, die ähnlich jeder Künstler durchmacht. Man wird am ehesten eine Uebersicht über Rubens' Schaffen gewinnen, wenn man in ganz simpler Weise die einzelnen Stoffgebiete durchnimmt.

In erster Linie stehen unter seinen Werken, sowohl der Zahl wie der Grösse nach, seine kirchlichen Darstellungen. Dass sie überwiegen, erklärt sich aus den Verhältnissen des Landes und der Zeit. Flandern war das gelobte Land für die neukatholische Malerei. Seit dem Regierungsantritt des Erzherzogs Albert und seiner Gemahlin, der spanischen Isabella, suchte der Katholicismus, unter Führung der Jesuiten, in jeder Weise Prunk und Pracht zu entfalten. Dem nüchternen Rationalismus protestantischen Geistes setzte man Glanz, Reichthum, goldschimmernden Luxus entgegen, suchte durch alle Mittel eines pomphaften Cultus die Menge zu umgarnen, die Geister in den Schooss der Kirche zurückzuführen. Ueberall ward gebaut an Domen und Klöstern und alle forderten grosse Altarwerke.

Stoffe aus dem Alten Testament sind dementsprechend unter seinen Werken selten. Sie kamen

für Altarbilder nicht in Frage. Und um wie Rembrandt aus eigenem Antrieb, lediglich wegen ihres zarten Stimmungsgehaltes, die alten Legenden zu schildern, war Rubens zu wenig Poet. Gleich den italienischen Barockmalern greift er nur die Scenen heraus, die Gelegenheit zur Vorführung nackter Frauenkörper gaben oder etwa durch Kampf und Mord seinem stürmischen Sinn behagten.

757. Rubens:
Der bethlehemitische Kindermord.
(Phot. Hanfstängl.)

Wüthender Kampf ist auf dem Bilde entbrannt, das die Bewältigung Simson's durch die Philister darstellt, VI, 744
Der gefesselte Held, mächtig wie ein mythologischer Riese und plebejisch wie ein Circusathlet, kann noch gar nicht fassen, dass es Ketten gibt, die er nicht sprengen könnte. Daneben Delila, ein sinnliches, kleines Weib, das sich stolz ihrer gelungenen Intrigue freut.

Bei der Geschichte der Susanna ist ihm das 12, 745
psychologische Problem — die verzehrende Lüsternheit der beiden Alten und das erschreckte Zusammenfahren der keuschen Badenden — gänzlich gleichgültig. Was ihn anzieht, ist der voll beleuchtete Rücken eines kauernden, üppigen Weibes. Die antike Statue der Venus accroupie ist lebendig geworden, ein Körper roth und weiss von Blut und Gesundheit.

Kampfeslust und Fleischeslust sind in dem »Bethlehemitischen Kindermord« vereint. Gewiss sind sie VI, 757

729. Rubens: Der Blumenkranz. (Phot. Hanfstängl.)

sehr pathetisch, diese Weiber, die wie Tragödienheroinen die Arme zum Himmel strecken, die Soldaten beissen, mit tigerhafter Wuth sich zur Wehr setzen. Trotzdem glaube ich nicht, dass Jemand einen erschütternden Eindruck erhalten wird. Rubens bleibt, selbst wenn es sich um tiefstes Herzeleid, um dumpfe Verzweiflung handelt, der fleischfrohe Sinnenmensch, der farbenfreudige, jubilirende Maler. Denn das wollüstige, festlich schillernde Farbenspiel, die glänzende Kleiderpracht und eine gewisse Absichtlichkeit, mit der die Mieder geöffnet sind, um dicke Busen hervorquellen zu lassen, passen zu dem Stimmungsgehalt des Themas wie die Faust auf's Auge. Selbst in einer blutigen Tragödie sieht er nur das wirksame, die Sinne reizende Schauspiel.

Hübscher als seine todten Kinder sind die lebendigen: die dicken, fetten, rosigen Engelknäbchen,
VI, 729 die den Blumenkranz mit der Madonna umschweben, oder die drallen pausbackigen Geschöpfe, die einen
VI, 728 Früchtekranz in drolliger Mühe herbeischleppen.
VI, 748 Die Kreuzigung Christi bietet ihm Gelegenheit, einen heroischen männlichen Körper zu malen. Einen verkümmerten, durch den Kreuzestod seiner Kraft

beraubten Christus, wie Dürer und die italienischen Quattrocentisten ihn auffassten, konnte der Kraftmensch Rubens sich überhaupt nicht denken. Das Thema »Christus und die reuigen Sünder« gestaltet sich VI, 746 zu einem Jubelgesang auf Farbe und Licht. Wie man dort nichts von den Mysterien des Todes spürt, so merkt man hier nichts von Reue und Busse. Rubens' Christus ist der bekannte schöne Mann mit den edlen Geberden, Magdalena die üppige Sünderin, deren Zerknirschung nicht sehr tief geht. Aber die rothen Mäntel, die wie Fanfaren wirken, den Lichtglanz der Körper konnte nur Rubens malen.

728. Rubens: Früchtekranz. (Phot. Bruckmann.)

Je mehr es sich um Bewegung, um physische Kraftproben handelt, desto mehr ist er in seinem Element, desto mehr blähen sich seine Sehnen. So schuf er 1619 für die Neuburger Jesuitenkirche den grossen Engelsturz: wie Michael, mit dem Blitzstrahl bewaffnet, VI, 736 die aus Engeln zu Teufeln Gewordenen in die Hölle schleudert. Eine gewisse Aehnlichkeit in der Gruppirung hat das für die Domkirche von Freising gemalte Bild aus der Apokalypse. Mit Adlerflügeln VI, 739 schwebt das von hellem Glanz umleuchtete Weib, das neugeborene Knäblein im Arme, daher. Unter ihren Füssen krümmt sich, den Mond umwindend, die Schlange. Der geharnischte Erzengel schmettert mit

746. Rubens:
Christus und die reuigen Sünder.
(Nach Rad. v. Raab.

flammendem Schwert den siebenköpfigen Drachen, der das Kind zu verschlingen sucht, in den Abgrund. Vom Blitzstrahl getroffen, sinkt das Ungethüm und mit ihm sein höllisches Gefolge in die Tiefe.

Das Jüngste Gericht erschien ihm gleich dem gewaltigen Michelangelo als die Hauptaufgabe seines Lebens. Lange hat er sich mit dem Gegenstand getragen, oft mit ihm gerungen. Nicht weniger als vier Bilder sind vorhanden, die in diesen Ideenkreis gehören. Die früheste Dar-
VI, 735 stellung ist das berühmte »Grosse Jüngste Gericht«, in Riesenformat mit weit überlebensgrossen Figuren, das er 1618 im Auftrage des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm für die Jesuitenkirche in Neuburg malte. Der auf Wolken thronende Christus winkt mit erhobener Rechten die auferweckten Seligen aus ihren Gräbern, während auf der andern Seite die Verdammten vom heiligen Michael mit dem Blitz hinuntergeschmettert und von Teufeln in den Höllengrund gezerrt werden. Aber Herr geworden ist er hier der Aufgabe nicht. Das fast gleichmässige Licht des Bildes gestattete der Uebersichtlichkeit wegen nur eine verhältnissmässig beschränkte Zahl von Figuren, wodurch der Eindruck nicht hervorgerufen wird, als wären es die unendlichen Schaaren, die in der letzten Stunde erscheinen und verschwinden sollen.

Das Gefühl der Befriedigung scheint daher Rubens selbst an diesem Bilde nicht gehabt zu haben. Weiter und weiter experimentirte er an dem riesigen Stoff. Erst suchte er sich Klarheit zu verschaffen über die einzelnen Theile. Er malte die Himmelfahrt der 12, 804
Seligen, doch wird auch hier die angestrebte Wirkung nicht erreicht wegen des mangelnden Gegensatzes, den er losgetrennt und selbständig im Höllensturz der VI, 737
Verdammten behandelte, einem Bild, das sicher nur als Theil eines grösseren gedacht ist. In diesem Sinne ist es ein Meisterwerk. Oben sieht man noch ein Stück vom blendenden Licht des geöffneten Himmels, aus dem die Erzengel hervorbrechen und mit ihren Blitzstrahlen die gerichteten Seelen zur Hölle niederschmettern. Wie wälzt und kugelt sich alles der schrecklichen Tiefe zu — eine wahre Cascade von Menschenleibern. Greuliche Dämonen können die Zeit nicht erwarten und bemächtigen sich im Fluge der Sünder. Jetzt war Rubens sich über die Lösung im Klaren, nun wagte er sich wieder an das Ganze und schuf das »Kleine Jüngste Gericht«, worin er die 12, 738
Riesenaufgabe in grandioser Weise bewältigte. In strahlendem Licht, im Kreise der Heiligen und der Erzväter sitzt Christus, zu richten die Lebendigen und die Todten; im hellen Scheine, der von ihm ausgeht, schweben die Auserwählten zu ihm empor, während vorn, beschattet durch die Wolken, die dem Heiland zum Throne dienen, die Verdammten von den Erzengeln in den Höllenpfuhl hinabgedonnert werden, wo die Flamme nicht aufhört zu brennen. Eine elementare Gewalt liegt in diesem Bilde. Es ist, als ob ein elektrischer Schlag das Universum durchzuckte.

738. Rubens: Das kleine Jüngste Gericht. (Phot. Hanfstängl.)

Wer zufällig den Blick zurückgleiten lässt in die Vergangenheit, sich erinnert, mit welcher Zuversichtlichkeit gläubiger Kinderseelen einst Meister wie Fiesole das Thema schilderten, kann freilich abermals nicht verkennen, wie sehr durch Feinheit des Empfindens jene ältere Kunst vom Barock getrennt ist. Dort jene Grazie, die aus der Zartheit der Seele fliesst, hier ein Riese, der mit nackten menschlichen Körpern jonglirt, sie in die Luft streut wie ein Fischer, der einen Bottich mit kleinen Fischen entleert. Wie äusserlich und bombastisch wirkt Rubens in allen seinen Kirchenbildern gegenüber den alten Meistern, dem kindlichen Glauben Fiesole's, der schlichten Innigkeit Memling's, der stillen Zartheit Botticelli's. Diese wussten, dass nur Seele zur Seele spricht. Nicht »états de choses« malten sie, nur »états d'âmes«. Bei Rubens hat das Fleisch die Seele getödtet. Seine heiligen Frauen haben Busen und Hüften von so mächtigen ausladenden

743. Rubens: Zwei Satyren. (Phot. Hanfstängl.)

Formen, dass man wenig an ihre Heiligkeit glaubt. Seine heiligen Männer zeigen oft eine knotige Kraftmeierei, die wenig zu ihrem Berufe passt. Nicht selten erhält man statt eines überzeugenden Dramas nur einen rhetorisch pathetischen Vortrag. Aber man darf bei einem Künstler eben nur fragen, ob er das geleistet hat, was er und seine Zeit wollte. Und wenn man die Bilder im Geiste zurückversetzt in jene prunkvollen Kirchen im Jesuitenstil, mit ihrem Fortissimo der Wirkung, den dickplastischen Ornamenten und der strahlenden Goldverzierung, lässt sich nichts Wirkungsvolleres denken als ein Altarbild von Rubens. Durch Kampf zum Sieg. Dieser Triumph des Katholicismus spiegelt in den Werken der Barockzeit sich wider. Erst, zu Caravaggio's und Ribera's Zeiten, waren sie finster, ernst, trotzig. Jetzt, nachdem die Gefahr beseitigt, die Herrschaft der Kirche glanzvoller als je wiederhergestellt war, werden sie festlich, jubelnd, repräsentirend. Mit klingendem Spiel zog der Jesuitismus, seinen Sieg verkündend, durch Flanderns Gaue. Er wandte sich an die Sinne, packte die Menschen da, wo sie am ersten zu packen sind, indem er Sinnesfreude und Fleischeslust selbst in die Dinge des Jenseits hineintrug, und Rubens, der Sinnenmensch, war der Maler, den er brauchte.

754. Rubens: Der trunkene Silen. (Phot. Hanfstängl.)

Noch mehr war Rubens' göttliche Sinnlichkeit bei antiken Themen am Platz. Hier schwindet die Dissonanz, die sich bei christlichen Stoffen oft fühlbar macht. Denn das Wesen des Hellenenthums ist Sinnlichkeit, das des Christenthums Spiritualismus. Während die Gestalten des christlichen Glaubenskreises durch seelenvollere, zarter empfindende Maler in ganz anderem, mysteriösem Lichte gezeigt wurden, kennen wir die des Hellenenthums nur durch das Medium der antiken Plastik, und empfinden mit desto grösserem Staunen, welch lebendigen Odem Rubens diesen Statuen einblies. Sowohl Mantegna, wie Tizian und Poussin, die vorher und gleichzeitig Aehnliches malten, erscheinen marmorn gegenüber dieser überschäumenden Kraft. Rubens' Wesen sind Geschöpfe von Fleisch und Blut, die leben, lachen und lieben, gezeugt von einem Meister, der selbst mit urkräftigem Behagen quammig quappiges Fleisch in die Arme schloss.

Auch hier macht er in den Typen keinen Unterschied, kennt das Elastische, herb Jungfräuliche, die Grazie der Magerkeit nicht. Liebte das XV. Jahrhundert das Eckige, Spröde, das XVI. das Edle, Volle, so gibt es bei Rubens nur Dralles, Schwellendes, Fettes. Fett, würzig und sinnlich ist die Venus. Ebenso fett aber ist Diana, die jungfräuliche Göttin der Jagd,

als ob sie mehr gewohnt sei, sich auf schwellenden Polstern zu räkeln, als, den Wurfspiess in der Hand, den Hirsch zu verfolgen. Das eine Mal sitzt sie, von ihren Nymphen umgeben, im Walde zwischen ge- VI,
tödtetem Wild und spielt mit ihrem Hunde. Das andere Mal ist sie, von der Jagd ermüdet, eingeschlafen VI
und wird von herbeigeschlichenen Satyrn belauscht. Beide Male gibt die Landschaft Gelegenheit, nackte Körper pikant von saftigem Grün sich abheben zu lassen.

727. Rubens:
Raub der Töchter des Leukippos.
(Nach Rad. v. Raab.)

Die Satyrn sind Rubens' ganz besondere Freunde, nicht nur die verliebten Verfolger der Diana, sondern namentlich die gutmüthigen alten Weinschwelger, die in sinnlosem Rausche schwerfällig hintaumeln Es ist ihnen allen kannibalisch wohl. Wie ein rollendes Weinfass schwankt Silen zur Ruhe. VI, 754
Gewisse Ansätze zu Boecklin liegen in den bockfüssigen Kleinen, die mit Glatzköpfen und komischen Altmännergesichtern versehen, halb lüstern, halb gierig an den Eutern ihrer betrunkenen Frau Mutter saugen.

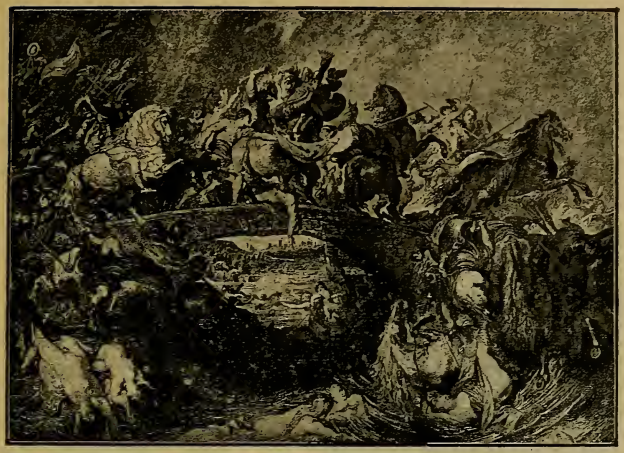
Unter den Darstellungen aus der Heroensage ist die »Entführung der Töchter des Leukippos durch die VI, 727
Dioskuren Kastor und Pollux« am berühmtesten. Man

752. Rubens: Meleager und Atalante. (Phot. Hanfstängl.)

versteht zwar nicht, warum die Damen sich von Kopf zu Fuss dekolletirt haben, um sich von den beiden Burschen rauben zu lassen. Man begreift auch nicht, wie sie in so interessantem Kostüm in diese entlegene Landschaft kamen. Die hübsche Rückenpartie der einen und die strammen Schenkel der anderen motiviren es zur Genüge. Selbst die beiden Hengste bäumen sich und wiehern vor Freude über die würzige Last, die sie nun tragen sollen.

Ebenfalls aus Ovid nahm Rubens den Stoff zu
VI, 752 seinem Meleager, der der Atalante den Kopf des kalydonischen Ebers übergibt. »Nimm sie, sprach Meleagros, nonakrisches Mädchen, die Beute, die mir ward, und es falle der Ruhm uns beiden zum Antheil.« Ein kleiner Amor steht zwischen beiden, und eine weite arkadische Landschaft bildet den Hintergrund des Gemäldes, das durch die Feinheit des grauen Tones noch besonderen Reiz erhält.

12, 742 Zur Amazonenschlacht mag er durch Leonardo's Anghiarischlacht oder Tizian's Schlacht von Cadore angeregt sein, wo beide Male schon das Motiv mit der Brücke gegeben war. An einem Fluss sind die Schaaren des Theseus mit den kriegerischen Weibern zusammengestossen. Der wilde Kampf ist zur Raserei entflammt. Mit fanatischer Wuth morden sie ein-



742. Rubens:. Amazonenschlacht.
(Nach Rad. v. Raab.)

ander, nicht nur mit Schwert und Streitaxt, selbst mit den Nägeln zerkrallen sie sich und zerfleischen sich mit den Zähnen. Wer unterliegt, wird von den wüthenden Rossen zerstampft oder stürzt in die reissenden Fluthen. Die Brücke, die den Mittelpunkt des Kampfes bildet, hat Rubens auch malerisch genial ausgenutzt. Die Sonderung der beiden Flächen — das tiefere Flussufer mit den Todten und die hohe Brücke mit dem tobenden Kampfgewühl — gewährte ihm die Möglichkeit scharf umrissener Composition.

Dass die streng historische Richtung Rubens nicht zusagte, lässt sich aus seinem ganzen Charakter von vornherein annehmen. Sich durch bestimmte Kostüme binden lassen, sich in fremde, historisch scharf begrenzte Charaktere hineinleben, wie wäre das von

einem Manne zu erwarten, der allen Schöpfungen sein eigenes Ich aufdrückte, überall nur sich und seine Vlamänder malte. Was ihn viel mehr anzog, war, allegorische Gedanken — die Segnungen des Friedens, VI, 755, 756, die Belohnung der Tapferkeit, den Sieg der Tugend 725 über Wollust und Trunkenheit — durch Gestalten des antiken Götterkreises auszudrücken. Aehnlich verfuhr er, wenn er den Auftrag hatte, trockene, geschichtliche Themen darzustellen. In seinem bekannten Cyklus aus dem Leben der Maria von Medici schildert er eine Zeit, die er miterlebt, Vorgänge, die er mit grösstem Interesse verfolgt, bei deren manchem er selbst die Hand im Spiele gehabt. Aber die Thatsachen allein waren künstlerisch reizlos. Maria von Medici ward geboren, vermählte sich, gebar, verlor ihren Gatten, übernahm die Regentschaft, entzweite sich mit ihrem Sohn und versöhnte sich wieder. Das hätte Anton von Werner mit der Genialität des Gerichtschreibers protokollirt. Unter Rubens' Händen wird es ein Hymnus auf die Schönheit. Mitten in die ehrbare Versammlung der historischen Persönlichkeiten in ihren steifen Halskrausen mischen sich nackte Genien, Götter und Göttinnen. Wassernixen rudern das Schiff der bräutlichen Königin und neckische Putten tragen ihr die

764. Rubens: Die Erziehung der Prinzessin Maria von Medici. (Phot. Hanfstängl.)

schwere brokatene Schleppe. Die ausgeführten 21 Gemälde füllen bekanntlich eine Galerie des Louvre. 15 Skizzen aber, — darunter eine, die Verbannung der Königin nach Blois, die nicht zur Ausführung gelangte — befinden sich in der Pinakothek und fesseln den Amateur weit mehr als die Louvrebilder, da dort nur Werkstattarbeit, hier die Handschrift des Meisters vorliegt. 12, 764 bis 779

782. Rubens: Bildniss des Künstlers mit seiner ersten Gemahlin Is. Brandt. (Phot. Hanfstängl.)

Rubens' Porträtstil ergibt sich aus seinem sonstigen Schaffen. Wenn irgendwo, zeigt sich bei ihm deutlich, dass eigentlich jeder Porträtmaler nicht seine Modelle, sondern sich selber malt. Velazquez ist in seinem ganzen Wesen der ernste spanische Grande, zugeknöpft und verschlossen. Eine unnahbare Vornehmheit, das »odi profanum volgus et arceo«, ist auch das Charakteristicum Aller, die er malte. Frans Hals ist der burschikose, joviale, übermüthige Patron. Auch alle Leute, die ihm sassen, fixiren uns so herausfordernd, als ob sie uns anrempeln wollten. Rembrandt ist der Licht- und Farbenpoet. Ihm wird auch ein Menschenkopf zur Beleuchtungsstudie, zum Spielplatz für Lichteffecte. Rubens bleibt der kraftstrotzende Barockmaler. Darum kündigen Trompetenstösse die Ankunft der Helden an. Und jeder, der

797. Rubens: Helene Fourment. (Nach Rad. v. Raab.)

ankommt, ist gesund, vollblütig, lebenstrotzend. Alle Personen, die er darstellt, sind Varianten seines eigenen Wesens, haben eine Familienähnlichkeit, in den Augen, in der frischen Gesichtsfarbe, haben alle die nämliche Gesundheit, das nämliche Wohlbefinden, sind alle glücklich zu leben, weniger vielleicht, weil sie es sind, als weil der Maler ihnen etwas von seiner überschäumenden Lebenskraft abgibt. Er heroisirt seine Modelle, überträgt sie in den grossen historischen Stil, macht aus ihnen Allen volle, runde Persönlichkeiten, aus denen Kraft, Muth und Thatendrang spricht.

Besonders fesseln natürlich die Bilder, auf denen er sich selbst und seine beiden Frauen darstellte.

VI 782 Auf dem ersten sitzt er mit Isabella Brandt, der guten Seele, mit der er sich 1609, nach seiner Rückkehr aus Italien, vermählt hatte, in einer Laube zusammen. In modischem Kostüm, mit übergeschlagenen Beinen und wohlfrisirtem Bart, schaut er blasirt, beinahe hochmüthig herab, während die junge Isabella uns mit ihrem gutmüthigen Gesicht und ihren treuen Augen fragend anblickt. Gemalt ist dieses Doppelbildniss ziemlich spitzpinselig, im Nebenwerk sehr ausgeführt und in der Farbe härter, als man es sonst

798. Rubens: Spaziergang im Garten. (Phot. Hanfstängl.)

gewöhnt ist. Es dürfte das früheste der Werke sein, die München von Rubens besitzt. In Helene Fourment, die der Dreiundfünfzigjährige 1630 als sechzehnjähriges Mädchen heirathete, hatte er dann seinen »Typus« gefunden. Man weiss nicht, hat er Helene Fourment in den Rubensstil übersetzt, oder alle Weiber durch das Prisma Helene Fourments gesehen. Jedenfalls glaubt man, der würzigen Blondine unzähligemal zu begegnen, auch wenn es sich nicht um eigentliche Bildnisse handelt. Viel Gedanken, die über das Himmelbett hinausreichten, haben in diesem animalischen Köpfchen nicht gelebt. Aber die gesunde Farbe, das üppige blonde Haar, der sinnliche Mund und die volle Brust bilden ein Ganzes von echt Rubens'scher Schönheit. Das »Pelzchen« in Wien und die Berliner Andromeda haben ein Gegenstück in dem Münchener Bilde, auf dem er als antiker Schäfer in faunischer Sinnlichkeit die junge Gattin umarmt. Sonst trägt Helene gewöhnlich die reichsten Gewänder, ein schwarzes Sammethütchen mit weissen Federn, schwarzes oder gelbseidenes Kleid, dicke Perlen um Hals und Arm. Nur einmal ist sie in einfachem Gartenkostüm dargestellt, wie sie an der Seite des Gemahls im Tulpengarten der Antwerpener Villa promenirt. Doch auch

VI, 759

VI, 794 bis 796

VI, 798

da bleibt sie Botschaftergattin, ein rothgekleideter Page
VI, 797 begleitet sie. Ein anderes Mal wiegt sie ihr nacktes Knäbchen auf dem Schooss.

Aus seinem Familienkreis ist ausserdem das frühe Porträt seines Bruders, des 1611 gestorbenen Rechts-
12, 783 gelehrten Philipp Rubens, vorhanden, aus seinem
VI, 800 Freundeskreis der Dr. van Thulden, ein merkwürdiges Beispiel dafür, wie gesund und vollblütig im XVII. Jahrhundert, wenigstens wenn Rubens sie malte, die Gelehrten waren. Sonst handelt es sich immer um gekrönte Häupter. Tiefer als zum Grafen stieg Rubens nicht herab. Das grosse Repräsentationsbild des
VI, 784 Grafen Arundel mit Hund und Bedienung wurde das Vorbild für alle ähnlichen Werke, die Cornelis de Vos und Gonzales Coques später schufen. Die Bild-
VI, 787 bis 790 nisse Philipps IV. und der Isabella von Bourbon, die er 1628 am spanischen Hofe malte, nnd die beiden Porträts des Cardinalinfanten Don Ferdinand, das eine Mal als Cardinal, das anderemal als Feldherr, sind lehrreich für den, der vergleichende Sprachstudien anstellen will. Es sind dieselben Persönlichkeiten, die Velazquez so oft malte. Und bei Rubens sind sie ebenso frisch, froh und glückstrahlend, wie sie bei Velazquez müde, ausgedörrt und blasirt erscheinen.

Man irrt kaum in der Annahme, dass ihm ein schönes, kraftstrotzendes Thier lieber war als ein entnervter spanischer Grande. Hat er doch selbst etwas von einem Centauren, einem jener Urweltswesen, die mit dem Menschenkopf den Pferdeleib, die ganze Kraft, Wildheit und sinnliche Begehrlichkeit des Thieres einen. Thiere im Kampfgewühl darzustellen, wie sie in wilder Wuth sich aufeinanderstürzen, den Gegner

packen, ihn mit den Zähnen zerfleischen, war so recht eine Aufgabe für Rubens. Die Münchener Sauhatz und namentlich die Löwenjagd sind bezeichnende Beispiele. Mit mächtigem Satz ist das stolze Thier auf einen der Reiter gesprungen, hat ihn vom Pferde gerissen und zerfleischt ihn mit mächtiger Tatze. Mit Lanzen und Dolchen stürmen die Genossen heran, das königliche Wild zu durchbohren. Nur Leonardo da Vinci, dessen Anghiarischlacht er in Italien gesehen, hatte vorher eine Kampfscene von so schnaubendem Pathos gemalt. VII, 781 VI, 734

792. Rubens: Sog. »Mutter des Rubens«. (Phot. Hanfstängl.)

Um zu erkennen, welche Anregungen der Landschaftsmalerei durch Rubens gegeben wurden, muss man ihn mit seinen Vorgängern vergleichen. *Lucas van Valkenborch*, *Paul Bril*, *Joos de Momper*, *Jan Brueghel*, *Hendrik van Balen*, *Roelant Savery*, *Sebastian Vrancx*, *David Vinckboons*, *Alexander Keirinx* und wie sie alle heissen, deren Werke im 13. und 14. Cabinet vereinigt sind, haben, obwohl sie zum Theil tief ins XVII. Jahrhundert hereinlebten, doch weit mehr mit Patinir als mit Rubens gemein. Gewiss sind sie sehr niedlich 13. u. 14. bis 674 723

713. Hendrik van Balen: Nymphen im Walde.
(Phot. Hanfstängl.)

diese Bildchen mit ihren bunten Figürchen, ihren schillernden Thieren, dem üppigen Grün und den blauen Fernsichten. Man betrachtet sie wie glitzernde Juwelen und freut sich ihrer lustigen Buntheit. Keine anderen alten Meister haben in diesem Maasse das Gefühl für die Sinnlichkeit der Farbe gehabt, so jauchzend deren Absolutismus verkündet. Mit kindlicher Freude stellen sie aus bunten Pflanzen und bunten Kostümen flimmernde Farbenbouquets von roth, grün und blau zusammen. Jedes Bildchen wirkt wie eine Palette, auf der die lautesten Farben toll durcheinanderklingen. Selbst die historische Bedeutung der Bilder ist nicht zu verkennen. Die älteren Meister Patinir und Bles waren noch nicht im Stande gewesen, Fernsichten zu geben. Der Hintergrund geht nicht zurück, sondern baut sich über dem Vordergrund auf. Dass in der Ferne die Umrisse verschwimmen und die Farben verblassen, kam ihnen noch nicht zum Bewusstsein, sondern sie liessen meilenweit entfernte Objecte in ebenso grosser Präcision, ebenso intensiver Farbe sehen, als stände man dicht davor. Brueghel und seine Genossen empfanden zuerst, welche Einwirkung Luft und Licht auf die Erscheinung der Gegenstände hat, welche Abtönung die Farben in grösserer Entfernung erleiden. Durch den verschiedenen

760. Rubens: Landschaft.
(Phot. Hanfstängl.)

Ton, in den sie die auf verschiedenen Plänen befindlichen Dinge einhüllten, versuchten sie die Ferne anzudeuten. Im Vordergrund sieht man Alles in scharfen braunen, grünen und blauen Farben. Weiter hinten werden die Farben heller und fahler. Nur fehlte ihnen noch die Fähigkeit, diese Abtönung allmählich eintreten zu lassen. Sie markirten sie derartig, als ob braune, grüne und graue Coulissen die Natur in gesonderte Abtheilungen zerlegten. Ein grauer Hintergrund mit hellblauer Fernsicht und dunkelblauen Bergen, in scharfem Gegensatz dazu das kalte Grün des Vordergrundes, der spitze Baumschlag und die steif gezeichneten, rothen Figürchen — das ist das Schema, zu dem eine Beobachtung, die ursprünglich richtig gewesen war, führte. Es fehlt den Bildern noch der grosse, freie Zug der Natur, die Breite der Behandlung, die volle Wahrheit der Farbentöne.

Erst Rubens, der in seinen späteren Jahren mit Vorliebe Landschaften malte und seinen grossen decorativen Stil auch in solche Darstellungen hineintrug, eröffnete der Landschaftsmalerei neue Wege. Statt der kleinlichen Miniaturmalerei der Früheren herrscht bei ihm machtvolle Einfachheit, statt des tändelnden Detailreichthums und der flackernden

761. Rubens: Die Landschaft mit dem Regenbogen.
(Phot. Hanfstängl.)

Buntheit Einheitlichkeit des Motivs und der Beleuchtung. Dass er im Uebrigen auch in diesen Werken, den Producten müssiger Stunden, die gewiss nicht vor der Natur, sondern im Atelier frei aus dem Kopfe gemalt wurden, weniger ein Stück Erde porträtirte, als sich selber malte, braucht nicht betont zu werden. Was werden wir finden? Eine trockene, ärmliche, ausgedörrte Natur? Intime Winkel und stille, lauschige Plätzchen? Gewiss nicht. Wie er als Historienmaler nur das Fleischige, Fette liebt, nur die beiden Pole von ausgelassener Sinnenfreude und wüthendem Kampfe kennt, so hat er auch die Natur nur in fetter Behäbigkeit oder in Momenten dramatischer Erregung, wenn sie lachte oder weinte, gemalt. Es ist bezeichnend,
12, 760 dass im Vordergrund eines seiner Münchener Bilder eine Kuh gemolken wird. Die fetten, bis zum Bersten geschwollenen Euter symbolisiren die Stimmung, die über der ganzen Landschaft lagert. Auf dem anderen
12, 761 Bild steht ein Regenbogen am Himmel. Der Kampf der Elemente ist vorüber. Ein fruchtbarer Regen hat das Land getränkt. Die Bäume freuen sich wie dicke Kinder, die ihr Frühstück erhalten haben. Alles glänzt von Feuchtigkeit. Die ganze Natur gleicht einem vollblütigen, von kräftiger Nahrung angeschwemmten Körper.

816. Theodor Rombouts: Sängergesellschaft. (Phot. Hanfstängl.)

Damit ist zugleich die übrige flandrische Kunst gekennzeichnet. In Rubens verkörpert sich die Kraft des vlämischen Stammes. Er war der Bahnbrecher, nicht nur für Stoffe, auch für Technik und Farbe. Kaum einer von den gleichzeitigen Meistern konnte sich dem Einflusse des Allmächtigen entziehen, und nach dessen Tod übernahmen sie die Erbschaft. Der malt nur nackte Weiber, der nur Bauern, der nur Thiere, der nur Bildnisse, der nur Landschaften. Jeder malt ein Theilchen dessen, was Rubens malte.

Verhältnissmässig unabhängig erhielt sich eine Gruppe, die man als die vlämische Caravaggioschule bezeichnen möchte. Die Maler, die ihr angehören, haben Rubens' Kraft, aber nicht seinen dramatischen Schwung, nicht das festlich Pomphafte der Jesuitenkunst. Sie sind ächte vlämische Meister, sehr materiell, schwerfällig, vierschrötig und plump, bisweilen roh und brutal, handfeste Arbeiter ohne poetische Intentionen. Aber ihre Malerei hat eine Solidität, die das Auge erfreut. Es thut wohl, Männern zu begegnen, die so resolut die Natur lieben, und ohne sich den Kopf zu zerbrechen, sie in kraftvollen, gesunden Farben spiegeln.

Theodor Rombouts folgte dem Caravaggio auf das Gebiet des Volksstückes, malte Sängergesellschaften V, 816

813. Jacob Jordaens: Satyr und Landmann. (Phot. Bruckmann.)

und Kartenspieler in lebensgrossen Figuren. *Jacob Jordaens* stammte aus dem Volke und war nach seinem Glaubensbekenntniss Calvinist. Sein Aeusseres unterscheidet sich seltsam von dem des Rubens. Während sonst die flandrischen Maler jener Tage durch goldene Ketten, schwarzen Sammetrock und Handschuhe sich das Aussehen des Cavaliers, des Aristokraten zu geben suchten, macht Jordaens den Eindruck des Proleten. Sein Kopf ist schwer, der Hals kurz, das schlichte Haar umrahmt ein volles plebejisches Gesicht. Dem entspricht seine Kunst. Er malte Volksstücke und biblische Bilder, die aber nichts mit der pomphaft schwungvollen katholischen Kirchenmalerei gemein haben. In allem erscheint er als ein plumper vlämischer Bär, wenn er auch selten die Zähne zeigt, für gewöhnlich nur gutmüthig grunst.

V, 815 Das Thema, wie der zwölfjährige Jesus im Tempel lehrt, verwandelt sich unter seinen Händen in eine Kneipe, wo ein altkluges Bürschchen dicken Spiessbürgern durch schlagfertige Antworten imponirt. Das alte Sprichwort »Zo de ouden zongen, zo pypen de

V, 814 jongen« gibt ihm Gelegenheit, eine vlämische Kirmess-

orgie in jovialer Derbheit zu schildern. Und die Geschichte von dem Bauern, der zur Verwunderung V, 813
eines Satyrn mit demselben Hauch die Finger warm und die Suppe kalt bläst, behandelte er im Grunde auch nur, weil es ohne legendarische Anspielungen noch unmöglich gewesen wäre, lebensgrosse Bilder aus dem Volksleben zu malen. Wuchtig, derb und schwer, altvlämisch bieder, sind die einzigen Worte, die man ihm widmen kann.

Von den eigentlichen Rubensschülern ist *Cornelis Schut*, der später recht fad wurde, mit einer Schmiede 14, 819
des Vulkan vertreten, in der er als kräftiger Realist erscheint. Von *Abraham Diepenbeck* sieht man eine Brodspende an Arme und einen Abraham, der die 15, 817
drei Engel bewirthet — Rubensbilder, nur schwung- V. 818
loser, flauer, von einem kleineren Geist.

Ein einziger aus der Riesenschaar der Rubensschüler brachte es zu selbständiger Bedeutung: *Anthonis van Dyck* verhält sich zu Rubens wie der Mond zur Sonne. Dort das hellglänzende glühende, alles befruchtende Gestirn, hier der Planet, der mild leuchtend aber nicht befruchtend seine stille Bahn geht. Wie Rubens das kraftstrotzende Ideal männlicher Schaffenslust ist, scheint in van Dyck eher eine weibliche Seele zu wohnen. Neben dem Dramatiker Rubens ist er der Lyriker, der das stille Weh der Seele elegisch besingt. Ein zarter Hauch weicher Sinnlichkeit, eine leichte Sentimentalität zieht sich durch sein ganzes Wesen. Während Rubens Thaten darstellte, malte er Leiden.

Der Aufenthalt in Italien hatte ihm dazu verholfen, seine eigene Natur zu entdecken. Man kennt die Selbstbildnisse, die so oft von ihm vorkommen, mit

822. A. van Dyck: Susanna im Bade. (Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

der matten zarten Gesichtsfarbe, den feinen Lippen, die von vielen Küssen erzählen, dem aufgedrehten Bärtchen und dem künstlerisch in Unordnung gebrachten Haar, der aristokratischen, wohlgepflegten Hand, dem schneeigen Spitzenkragen, der schwergoldenen Kette und dem malerisch über die Schulter geworfenen Mantel. Nicht nur etwas Angegriffenes, Zartes, auch etwas Kokettes, Stutzerhaftes liegt in diesen Zügen, in der Pose, in der ganzen Gestalt. Man erkennt das genussfreudige Kind der Welt, den Liebling der Frauen, der das Leben mit grossen Zügen schlürfte und in Momenten der Erschlaffung recht elegisch, recht weltschmerzlich müde sich geberdete. Dem entspricht seine Kunst. Das mehr Vornehme, Verhaltene der venezianischen Malerei passte zu seinem Wesen besser als die kühne kraftvolle Art des Rubens. Der italienische Einfluss zeigt sich besonders in der Farbe. Während Rubens' Bilder gleich hellen Fanfaren wirken, sind die van Dyck's gleich denen der Venezianer in schummeriges Halbdunkel getaucht, nicht leuchtend und hell, sondern satt, tief und tonig. Das Italienische zeigt sich auch in den Typen und Formen. Van Dyck, der schwächliche, elegante zierliche Mensch konnte keine echte

824. A. van Dyck: Das Martyrium des heil. Sebastian.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Liebe für herculische Körper haben. Wo er anfangs versucht hatte, seinem Antwerpener Lehrer zu folgen, war er in hohle Uebertreibung verfallen. Deshalb verzichtete er darauf. Nicht mehr Kraft, sondern Delicatesse ward sein Ziel. Ihm war alles, was roh und derb ist, ein Greuel. Darum milderte er Rubens, dämpfte und schwächte ihn ab. Seine Märtyrer klagen nicht laut, weil lautes Klagen plebejisch ist. Seine Henker sind nicht fleischig und vollblütig, weil viel Fleisch und rothe Hände metzgerhaft grob sind. Sie arbeiten nicht zu energisch, weil man bei schwerer Arbeit leicht an Packträger denkt. Selbst in der Wahl der Stoffe verräth sich die weiche, halb weibliche Natur des Künstlers, der Salonmensch, der nie vergisst, dass der gute Ton keine Kraftmeierei, nur elegante Posen, kein Schreien, nur interessantes Lispeln verträgt.

Man vergleiche seine Susanna mit der des Rubens. VII, 822
Bei Rubens sitzt ein fettes Weib da, eine blonde, blauäugige, hellhäutige Vläämin. Sprühendes Roth und leuchtendes Weiss bestimmen coloristisch die Scala. Van Dyck malt eine elastische, schwarzhaarige Italienerin. Ihr südlich dunkler Körper wirkt noch

826. A. van Dyck: Madonna mit dem stehenden Kinde. (Nach Rad. v. Raab.)

dunkler durch das tiefrothbraune Gewandstück und leuchtet doch goldig aus dem Dunkel des übrigen Bildes heraus.

Sonst sagten Darstellungen elegischen Leidens ihm besonders zu. Sebastian war sein Lieblingsheiliger. Eine zarte Jünglingsfigur, deren nackter Körper sich duftig von dem Dunkel des Hintergrundes loshebt, während weltschmerzliche Verzückung seine Züge verklärt — welches schönere Thema konnte

VII, 824 er wünschen. In dem ersten der Münchener Bilder klingt noch die Rubensmanier aus. Die ausgeprägte Musculatur der Körper und die helle Farbengebung, hauptsächlich das kecke Roth der Fahne erinnern an das Vorbild seines früheren Meisters. Van Dycks Individualität kündigt sich nur in dem dunkeln elegischen Hintergrund an, ausserdem in dem unterlebensgrossen Format, das unwillkürlich den Eindruck der Niedlich-

VII, 823 keit hervorruft. In dem zweiten Exemplar ist er dann ganz van Dyck. Die Farbenharmonie ist weicher, dunkler, die Seelenströmung noch stiller, melancholischer. Auch eines koketten Eindrucks kann man sich nicht erwehren. Es ist nicht Sebastian, sondern van Dyck selbst, der so empfindsam warmäugig, wie um schöne Frauen zu bethören, aus dem Bilde herausschaut.

Christus passte weniger in van Dyck's Repertoire. Namentlich das Drama der Passion mit seiner Brutalität und wilden Bewegung konnte dem Elegiker nicht zusagen. Der einzige Stoff, den er zuweilen aus der Heilandslegende malte, sind jene ganz einfachen halblebensgrossen Darstellungen des Crucifixus, der einsam 16, 825
vor nächtlich verfinstertem Himmel mit stillem Seufzer die Seele aushaucht. Rubens hätte daraus eine bewegte Scene gemacht, die Grausamkeit der Henker, den pathetischen Schmerz des Dulders gezeigt. Van Dyck weiss, dass er den Nerven seiner vornehmen Gönner nicht zu viel zumuthen darf. Darum vermeidet er jeden brutalen Gegensatz. Die wehmüthige Verlassenheit des Sterbenden, das Rührende seines unverschuldeten Leidens, die stille Ergebung, mit der er es trägt, — das ist ausreichend, Frauenherzen in sanftes Vibriren zu bringen.

827. A. van Dyck: Ruhe auf der Flucht. (Phot. Bruckmann.)

Weit mehr als Christus war Maria für ihn geschaffen. Beide Münchener Bilder, sowohl die »Madonna mit dem stehenden Kinde« wie die VII, 826
»Ruhe auf der Flucht« könnten statt im vlämischen VII, 827
auch im venezianischen Saale hängen, so sonor

und duftig ist die Farbe, so venezianisch wirkt Maria mit ihrem bräunlichen Teint und den dunklen Augen. Nur das stehende Christuskind kann, so gut erzogen und altklug gesittet es ist, in seiner Wohlbeleibtheit nicht ganz die Herkunft von Rubens verleugnen.

VII, 828 u. 830

Die Scene, wie Maria den todten Sohn beklagt, kam noch mehr seinem elegischen Temperament entgegen. In unzähligen Varianten hat er das Thema behandelt, immer venezianisch in der Farbe, süsslich und kokett im Empfinden. Eine gewisse Niedlichkeit und Nettigkeit, affectirte Thränenseligkeit und parfümirte Boudoirstimmung unterscheidet seine Darstellungen der Pietà von denen der alten Meister. In Heine's Versen: »Ich sehe dich und Wehmuth schleicht mir ins Herz hinein« ist eigentlich der ganze van Dyck umschrieben, und er würde als sentimentaler Schwächling neben dem Titanen Rubens eine sehr bescheidene Rolle spielen — wenn er ausser seinen bibli-

845. A. van Dyck:
Die Frau des Bildhauers Colyns de Nole.
(Phot. Hanfstängl.)

schen Werken nicht auch seine Bildnisse gemalt hätte.

Gerade damals hatte sich in der Gesellschaft eine tiefgehende Wandlung vollzogen. Aus den eigenwilligen Baronen von früher waren höfische Cavaliere, aus den plumpen Kriegern von früher in ihrem Lederkoller und den hohen Reiterstiefeln waren geschmeidige Gentlemans in seidenen Strümpfen geworden, die nicht mehr mit Hunden und Pferden in entlegenen Burgen hausten, sondern in den Marmorpalästen der Residenzen, auf dem glatten Parkettboden der Königschlösser sich bewegten. Auch die Physiognomie der Frauen hatte sich verändert. Sie waren nicht mehr blos keusch, hausmütterlich und sorgsam wie im 16. Jahrhundert. Sie hatten angefangen, an der Seite des Mannes eine Rolle zu spielen. Sie machten Haus, wussten in der Gesellschaft durch Conversation und Toilette zu glänzen. Aus der braven Mutter, der spiessbürgerlichen Wirthschafterin von früher entpuppte sich die »Frau von Welt«.

846. A. van Dyck: Der Maler Jan de Wael. (Phot. Bruckmann.)

Zum Maler dieser neuen Aristokratie war van Dyck, seiner ganzen Persönlichkeit nach, wie kein zweiter geschaffen. Fein und elegant von Hause aus, fühlte

er sich stets von dem derben Treiben seiner bürgerlichen Genossen abgestossen und sah in dem feinen Ton höfischen Lebens sein eigentliches Element. Seine grossen Erfolge als Porträtmaler dankt er diesem Verständniss vornehmen Wesens. Er gab seinen Be-

841. u. 842. A. van Dyck: Der Herzog Carl Alexander von Croi und seine Gemahlin.
(Nach Rad. v. Raab.)

stellern das, was ihr höchstes Ideal war: Noblesse. Ja, es ist sehr möglich, dass alle diese Herrschaften in Wirklichkeit gar nicht so adelig aussahen. Erst van Dyck adelte sie, lieh ihnen etwas von seiner eigenen Distinction. Es spiegelt sich in seinen Bildnissen — wie in denen des Rubens — das eigene

Wesen des Künstlers wieder, der Elegant, der schon in Italien im Kreise seiner Genossen den Spitznamen »Sinjoor« führte und später als Hofmaler am gar zu lustigen Hofe Karls I. seine Zeit fast ausschliesslich bei den Orgien einer ausschweifenden Aristokratie und auf der Rennbahn zubrachte.

847. A. van Dyck: Der Herzog von Pfalz-Neuburg.
(Nach Rad. v. Raab.)

Van Dyck leistete für das XVII. Jahrhundert, was ohne sein Talent für das XIX. Winterhalter und Angeli leisteten. Er war der auserwählte Porträtist der europäischen Aristokratie. Das Ausstattungsporträt, das Repräsentationsbild wurde durch ihn in die Kunst eingeführt. Nicht Menschen sieht man, sondern Fürsten, Generale, Prinzessinnen, und selbst ihre Umgebung lässt keinen Zweifel darüber, ob die Anrede Sir, Durchlaucht oder Excellenz zu lauten hat. Der Hintergrund, die berühmte van Dycksäule, ist ganz besonders für die veränderten Anschauungen bezeichnend. Auf zweierlei Art hatte sich die ältere Malerei bei Porträts mit der Behandlung des Hintergrundes abgefunden. Die Niederländer und Deutschen hatten das intime Porträt ausgebildet, das eine Persön-

840. A. van Dyck:
Sog »Bürgermeisterin v. Antwerpen«.
(Nach Rad. v. Raab.)

lichkeit inmitten ihres gewohnten Milieus in ganz weltvergessener Haltung darstellt. Die Italiener begnügten sich mit einem ruhigen, neutralen Hintergrundston. Durch van Dyck, den Hofmaler, wurde die prunkvolle Decorationscoulisse eingeführt, jene pomphafte Säulenarchitektur mit dem kühn gebauschten, breit herabwallenden sammtenen Vorhang, die seitdem für alle Repräsentationsbilder massgebend blieb. Das vornehme Schwarz der Kleidung steigert noch die Noblesse des Ganzen. Dass im Uebrigen van Dyck's Bildnisse sehr ungleichwerthig sind, ist nach seinem persönlichen Charakter von vornherein anzunehmen. Seine schönsten Bildnisse sind wohl die von Frauen und Kindern, in die er seine ganze verliebte Zärtlichkeit, seine ganze Delicatesse legte. Auch vornehme junge Edelleute gelangen ihm sehr gut, da er dabei sein eigenes distinguirtes, ein wenig geckenhaftes Wesen malte, während er schroffen, männlichen Charakteren ziemlich hilflos gegenüber stand.

Vornehm — das ist das einzige Wort, das man bei van Dyck gebraucht — und doch gibt es eine

noch viel grössere Vornehmheit, die des Velazquez. Velazquez war selbst Aristokrat. Die Menschen, die er malte, haben gar nicht nöthig, Anderen durch schöne Posen und gewählte Kleidung imponiren zu wollen. Es ist ihnen selbstverständlich, Audienzen zu ertheilen. Sie wissen gar nicht, dass es andere Kleider als solche aus Seide gibt, dass man andere Taschentücher als solche aus Brüsseler Spitzen verwenden könne. Ihre lange, schlanke aristokratische Hand ist seit Jahrhunderten ein Erbtheil ihrer Familie, darum legen sie keinen Werth darauf, sie zu zeigen. Gegenüber dieser selbstverständlichen, angeborenen Vornehmheit des Velazquez wirkt die van Dyck's ein wenig angelernt, parvenuhaft. Er macht den Eindruck eines geckenhaften Bürschchens, das sich in aristokratische Kreise drängt. Wie er selbst mit seinem sammtenen Mantel, seiner goldenen Kette, seiner wohlgepflegten, schwindsüchtigen Hand kokettirt, müssen es auch alle seine Grafen thun. Jeder zeigt stolz, dass er blaues Blut hat, während Velazquez eine nichtblaublütige Welt überhaupt nicht kannte.

München besitzt die grösste Collection van Dyck'scher Arbeiten, die überhaupt in einer Galerie vorkommt. Man sieht 18 grosse Bildnisse, die theils aus Düsseldorf stammen, theils vom Kurfürsten Max Emanuel während seiner niederländischen Statthalterschaft erworben wurden.

Den Reigen eröffnet, der Zeit nach, das Selbstbildniss des Künstlers. Ein liebenswürdig feines, VII, 833
mädchenhaftes Gesicht, umrahmt von blonden Locken, schaut mit dunkelblauen Augen weich melancholisch drein. Die goldene Kette und die zimperliche Art, wie die schöne Hand den Mantel zusammenrafft, verräth

zugleich, wie früh van Dyck's Eigenart sich ankündigte.

Chronologisch folgen aus seiner italienischen Studienzeit: der Augsburger Bildhauer Georg Petel, der mit van Dyck zusammen in Genua war, der junge Marquis de Mirabella und ein Don Filippo Spinola. VII, 834 bis 836

Dann, nach seiner Rückkehr aus Italien, hatte er von 1626—32 Antwerpen als Standquartier. Hier entstanden die Porträts des Kupferstechers Carl Malery und des Organisten Heinrich Liberti, die beiden Pendants des Bildhauers Colyns de Nole und seiner Gemahlin, sowie das Doppelbildniss des alten Malers Jan de Wael und seiner Frau. Ein feines, durch das Studium der Italiener gesteigertes Tongefühl tritt an die Stelle der naturwahreren Farben, wodurch die Bildwirkung geschlossener, einheitlicher wird. Die Porträts in ganzer Figur — der junge Graf Carl Alexander von Croi und seine Gemahlin Genoveva von Urphé, der Herzog Wilhelm von Pfalz-Neuburg mit der grossen Dogge, und mehrere andere Vollblutagrarier, die versäumt haben, ihre Namen auf die Nachwelt kommen zu lassen — sind unter den Münchener Bildnissen am berühmtesten und genügen, van Dyck auch als Repräsentationsmaler kennen zu lernen. Wer ein Uebriges thun will, kann noch die im 13. Cabinet befindlichen zehn Grisaillen betrachten: Oelskizzen zu der bekannten »Ikonographie«, einer Sammlung zeitgenössischer Bildnisse, die van Dyck in Radirungen herausgab und in der Alle defiliren, die in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts auf der politischen, militärischen und künstlerischen Bühne Europas eine Rolle spielten. VII, 847 u. 848 VII, 844 u. 845 VII, 846 VII, 837 bis 843 13, 851 bis 860

849. A. van Dyck: Marie Ruthven.
(Phot. Hanfstängl.)

In England, wohin er 1632 als Hofmaler übersiedelte, wurde er womöglich noch distinguirter. Reservirt und kühl stehen die Personen da. Bleich und blass ist die Farbe, als ob matter Mondschein sich ausbreite. Nur noch mild weisse und mild blaue Stoffe wählt er für die Toiletten aus. Beispiele sind in der Pinakothek zwei Porträts der Königin Henriette, das eine Mal ganze VII, 866
Figur in Weiss, das andere Mal Kniestück in Blau. VII, 868
Beide freilich nicht vom Meister selbst. Das eine nur Schulbild, das andere eine Copie von Gottfried Kneller. Wie wenig van Dyck den kalten Porzellanton, die intensive Farbe Kneller's gebilligt haben würde, beweist das letzte Bild, das er wohl überhaupt gemalt hat: das seiner Gattin Marie Ruthven, einer geborenen VII, 849
Gräfin Gowrie, mit der er sich 1639 in London vermählte. In weissem Kleide sitzt sie mit dem Violoncell in den Händen, und schaut uns mit ihren grossen Augen seelenvoll träumerisch an. Es liegt etwas von dem milden Tone des Instrumentes über diesem Bilde, das durch die feine Haltung, die stille, ruhige Auf-

fassung und den köstlichen Silberton so lieblich, feierlich anmuthet.

Von den übrigen vlämischen Porträtisten ist *Cornelis de Vos* mit einem jener Gruppenbilder vertreten, die für die festlich repräsentirende vlämische
V, 812 Kunst so bezeichnend sind. Eine Familie Hutten — der Vater, die Mutter und drei Kinder — hat sich auf einer Veranda niedergelassen, die rechts die Aussicht auf Schloss und Garten frei lässt. Vos hat dieselbe Vornehmheit wie van Dyck, unterscheidet sich von dem weicheren Meister aber durch grössere zeichnerische Schärfe, durch eine gewisse strenge, beinahe starre Eleganz, die noch seine Herkunft von den älteren vlämischen
V, 869 Porträtisten Antonis Mor und Frans Pourbus bezeugt.
u. 871 Auch *Gaspar de Crayer* und *Gerard Douffet*, die in
V, 872 u. 876 ihren grossen Kirchenbildern recht bombastisch und kalt theatralisch wirken, lernt man in Bildnissen von ihrer guten Seite kennen.

812. Cornelis de Vos: Die Familie Hutten. (Phot. Hanfstängl.)

Den Typus für die Bauernmalerei hatte Rubens mit seiner Louvre-Kirmess geschaffen. Satyrn, Faune und andere Elementargeister haben zur Abwechslung bäuerische Kittel angezogen und sich in diesem Maskenkostüm zu einer wilden Orgie vereint. Da hat einer in wüstem Tanz den Arm um den Bauch eines

Weibes geschlungen, dort hebt einer seine Partnerin jodelnd empor, dort klammert sich einer an sie, presst sie mit Arm und Bein, mit Brust und Mund, dort hat ein anderer seine Tänzerin niedergeworfen und stürzt sich auf sie wie ein Raubvogel in thierischem Sinnendrang.

In den Werken der Folgenden, die nun anfingen, dieses Gebiet im Einzelnen auszubauen, sind die Satyrn zahmer, gesitteter. Sie halten mehr Mass und kennen auch stillere Freuden. Die Bacchanale verwandeln sich in Tänze und Kneipscenen. Gleichwohl ist es für uns Spätere seltsam, wie lang es dauerte, bis wirklich eine ernste, ruhige Bauernmalerei sich entwickelte. Es ist sehr schwer, an den Bauernbildern des XVII. Jahrhunderts Geschmack zu finden. Wir haben seit Millet eine zu ernste Auffassung von der ethischen Bedeutung der Kunst und von der Würde des Menschen, als dass wir uns für das Kasperltheater der alten Meister begeistern könnten. Das grosse Wort »ich arbeite«, das der Bauernmalerei überhaupt erst ihre Bedeutung gab, kam jener Zeit noch nicht zum Bewusstsein. Kein einziger von allen Bauernmalern wagte in die Tiefe des Lebens einzutauchen. Sie sahen im Bauernleben nur ein heiteres Maskenspiel,

905. David Teniers d. J.: Bauernhochzeit. (Phot. Bruckmann.)

920. David Teniers d. J.: Katzenmusik. (Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

liessen ihre Helden so viel Lustiges erleben, dass die Frage, wovon sie lebten, gar nicht gestreift ward. Keiner sucht das Volk bei der Arbeit, auf dem Felde, bei Pflug und Egge, bei Sense, Spaten und Hacke. Sauf, Schmaus und Tanz, Raufereien und Schädelbrüche sind die einzigen Dinge, die sie kennen. Der »Schelmenroman«, der damals in der Literatur als besondere Gattung aufkam, bietet die entsprechende Parallele.

Auch die Typen berühren sonderbar. Man kann nicht annehmen, dass es jemals so stumpfsinnige Bauern gab, so kurzstumpige, dicknäsige, dumpfblöde Wesen, die in halbthierischer Bornirtheit hinvegetiren. Man glaubt ebenfalls nicht, dass die Bauern so anmuthig und sauber waren, wie sie auf andern Bildern dargestellt sind, dass sie so reine Nägel hatten und sich mit der Zierlichkeit junger Cavaliere, die in der Tanzstunde waren, zur Musik zu drehen wussten. Dort meint man Carricaturen, hier Salontiroler vor sich zu haben.

Damit ist wohl die Erklärung gefunden. Keine Eroberung geschieht auf einen Schlag. Nachdem bisher die Kunst sich vorwiegend in transscendentalen Stoffen bewegt hatte, gab es nur zwei Mittel, die

Wirklichkeit, das Volksleben allmählich dem Reich des Schönen einzuverleiben: entweder indem man die Gestalten stilisirte und salonfähig machte — das that Teniers — oder indem man sie durch Carrikirung in einen absichtlichen, humoristisch wirkenden Gegensatz zur Schönheit brachte — das that Brouwer.

910. David Teniers d. J.: Dorfkneipe. (Phot. Bruckmann.)

David Teniers war der produktivste, der vielseitigste der Beiden, hat ausser seinen Bauernbildern so ziemlich Alles gemalt, woran das XVII. Jahrhundert Geschmack fand. Religiöse Bilder wechseln mit Wachtstuben-Scenen, Alchymisten mit Quacksalbern. Affen und Katzen lässt er, wie Menschen aufgeputzt, tafeln, rauchen und musiciren. Seine Stellung als Akademiedirector in Brüssel regt ihn an, jene Galerieansichten zu malen, die kulturgeschichtlich und kunstgeschichtlich so interessant sind: theils, weil sie überhaupt zeigen, wie es in solch' alten Gemäldegalerien aussah, theils weil manches jetzt verschollene Bild darin in geschickter Nachbildung enthalten ist. Selbst die altniederländische Lust an Spuk- und Teufelsgeschichten lebt bei ihm auf und veranlasst ihn, die Curiositäten seines Naturaliencabinets zu seltsamen Mischgestalten zusammenzusetzen. Seine Bauernbilder allein umfassen

V, 925
13, 921, 922, 924
14, 909, 912, 914, 917, 919, 920
15, 902, 903, 905, 906, 908, 911, 913, 916, 923, 926 bis 929
16, 904, 907, 916, 915, 918

alles Denkbare: vom einzelnen Bauer, der in philisterhafter Ruhe seine Pfeife raucht, bis zu dem grossen Jahrmarkt von Florenz, worin er einen Callot'schen Kupferstich mit seinen vielen hundert Figürchen copirte. Trotzdem beruht sein Ruhm mehr auf der Quantität als auf der Qualität der Bilder. Auf dem
15, 931 Porträt, das Peter Thys von ihm malte, sieht man ihn in eleganter Tracht, die grosse goldene Ritterkette auf der Brust. Wer dieses Porträt sieht, weiss, was von Teniers Bauernbildern zu halten ist. Teniers war ein geschickter Maler, der für den Publikumsgeschmack feinen Sinn hatte. In einer Zeit, als der Bauer anfing, auf dem Kunstmarkt eine beliebte Figur zu werden, warf er sich in unternehmender Betriebsamkeit auf das neue Gebiet und machte ihn noch beliebter, indem er ihm die Nägel glättete, seine Rusticität schmeidigte, ihm salonfähige Allüren gab. Schon für seine ersten Studien hat er sich die strammsten Burschen, die hübschesten Mädchen ausgesucht, sie noch veredelt, ihnen einen Anstrich von Vornehmheit und guter Sitte gegeben. Später ist er wohl überhaupt nicht mehr auf's Land gekommen, sondern beschränkt sich darauf, immer dieselben Modelle, dieselben Schauspieler in verschiedenen Rollen auftreten zu lassen. Wahrheit

885. A. Brouwer: Der Dorfarzt. (Nach Reprooouction v. Piloty u. Löhle.)

und künstlerische Feinheit darf man bei ihm nicht suchen.

880. A. Brouwer: Dorfbaderstube. (Nach Rad. v. Raab.)

Die künstlerische Feinheit findet man bei Brouwer. Wer fähig ist, Bilder lediglich als Gobelins zu betrachten, sie wie hübsche Farbenflecke auf sich wirken zu lassen und vom Inhalt abzusehen, wird vor diesen Bildchen grossen Genuss haben. Denn *Adriaen Brouwer* ist als Colorist ein sehr feiner Künstler. Hier zeigt sich deutlich, dass in der Kunst der Gegenstand nichts, die Sprache alles ist. Denn inhaltlich sind uns Brouwer's Bilder gänzlich gleichgiltig, wo nicht widerwärtig. Was sollen uns all diese Tölpel, die da in der Kneipe würfeln und Karten spielen, sich raufen, mit dem Messer stechen und am nächsten Morgen ihren dicken Kopf vom Dorfbader verbinden lassen. Einseitiger und unangenehmer in den Stoffen kann man nicht sein. Aber welche Noblesse, welche erstaunliche Bravour der Mache. Es sind Bilder, in denen das Interesse am Gegenstand völlig aufgezehrt ist vom künstlerischen Gehalt, wo das Was des Dargestellten gänzlich hinter dem Wie der Ausführung zurücktritt. Selbst die Vielseitigkeit der Probleme, die er sich stellt, imponirt. Nachdem er anfangs warme, leuchtende Farben bevorzugt, liebt er später

15, 880, 881, 886
16, 879, 882 bis 885, 887 bis 896

936. Lodewyck de Vadder: Landschaft. (Phot. Hanfstängl.)

ein vornehmes Grau, wird immer breiter, ganz impressionistisch. Rubens wusste, weshalb er solche spanngrosse Werkchen Brouwer's mit Preisen bezahlte, wie er, der Malerfürst, sie kaum für umfangreiche Altarwerke erhielt. Da der abenteuerliche Gesell nur 32 Jahre lebte und seine künstlerische Thätigkeit kaum 7 Jahre umfasst, hat er im Ganzen übrigens nur etwa 50 Bilder hinterlassen. Dadurch steigert sich noch der Werth der 18, die München von ihm besitzt.

15, 897 Eine Dorfkneipe von *Joost van Craesbeeck*, eine V, 934 Galerieansicht von *Karl Biset*, ein Bohnenfest und 14, 932 15, 933 ein paar spielende Gassenjungen von *David Ryckaert* seien als weitere Varianten Brouwer'schen und Teniers'schen Stils hervorgehoben.

Aehnlich wie diese Bauernbilder zu Rubens' Kirmess, verhalten sich die Landschaften seiner Nachfolger zu den grossen landschaftlichen Epopöen des Meisters. Rubens hat sie gelehrt, dass man nicht kleinlich überladen wie Brueghel zu sein brauche, sondern eine grosse, festlich decorative Wirkung erzielen könne. Deshalb bedecken sie nun metergrosse Leinwandflächen mit Bäumen und Flüssen, mit Bergen und Thälern, erscheinen, mit ihren Vorgängern verglichen, als breite Bravourmaler von grosser, faust-

kräftiger Mache. Aber im Grunde hat sich nur das Format vergrössert. Weder sind sie Dramatiker wie Rubens, noch intime Beobachter wie die Holländer. Das Grundprincip der Brueghelschule, dass die Natur ohne verschönernden Aufputz nicht sein könne, ist auch noch ihnen eigen. Ein gewisser geräuschvoller Tamtam muss wie bei den Figurenmalern hinzutreten. Nach diesen Gesichtspunkten macht sich Jeder eine bestimmte Manier zurecht, an der man ihn leicht erkennt.

943. Jan Peeters: Marine.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Zwei Hügel, dazwischen ein sandiger Hohlweg, durch den als rothe Farbenfleckchen zwei Reiter kommen, in der Ferne bläuliche Berge unter braunbewölktem Himmel, das ist der stets wiederkehrende Inhalt der coloristisch sehr vornehmen, ausserdem sehr seltenen Bilder des *Lodewyck de Vadder*. *Jacques d'Artois* benutzte die grosse Waldnatur der Umgebung Brüssels mit ihren majestätischen Baumgruppen, um prächtige, decorativ sehr wirksame Scenerien zusammenzusetzen. *Lucas van Uden* malte Waldlichtungen, schilfbewachsene Teiche und üppige Wiesen, auf denen fettes Hornvieh lagert. Die beiden *Huysmans* liessen italienische Landschaften in warmer Farbengluth leuchten, während *Frans Millet* den heroischen Landschaftsstil Claude Lorrain's auf vlämische Gegenden

16, 936
VII, 939 u. 940
V, 937 13, 938
V, 947 16, 948 u. 949
V, 944 16, 945 u. 946

16, 943 übertrug. Selbst der Marinemaler *Jan Peeters* hat nie die stille Poesie des Meeres, sondern immer nur Seestürme gemalt. Der prangend leuchtende, schwungvoll decorative, leidenschaftlich bewegte Stil der Figurenmalerei hat in der Landschaft sein Gegenstück.

Nur einen nannte ich noch nicht, einen sehr merkwürdigen, wunderlichen Meister, den, wenn wir nicht wüssten, dass er 1627 in Antwerpen geboren war, Niemand als Vlaamen erkennen würde, ja, der nach seinem ganzen Stil überhaupt mehr ins XIX. als ins XVII. Jahrhundert gehört: *Jan Silberechts.* Ist es nicht sonderbar, inmitten dieser Gruppe von Malern, die üppige Palettentöne zu decorativen Harmonien mischen, einem Künstler zu begegnen, der schlicht die Wirklichkeit übersetzt, die Welt nicht in saftiger Buntheit, sondern in kühlen, silbernen Tönen sieht. Wie einfach ist sein

941. Jan Silberechts: Landschaft mit Viehweide. (Phot. Hanfstängl.)

15, 941 Bild. Eine Kuhmagd und ein kleines Mädchen schlafen am Wege, das blecherne Milchgeschirr steht vor ihnen, ein paar Schafe grasen. Aus Weiss, Blau, Hellgrün und Grau setzt sich das Ganze zusammen. Wo findet man in der Kunst des XVII. Jahrhunderts diese ganz moderne Harmonie? Silberechts ist von der kunstgeschichtlichen Forschung noch nicht beachtet worden. Ein Bauern-

hof in Brüssel und ein Canal in Hannover sind ausser dem Münchener Bilde bis jetzt die einzigen Werke, die man kennt, ebenfalls Naturausschnitte von einer Unmittelbarkeit und Wahrheit, die an die Freilichtmalerei der Gegenwart streift. Er als Erster machte die Entdeckung, dass das Sonnenlicht die Dinge nicht vergoldet, sondern versilbert, und wird, wenn eine Geschichte der Pleinairmalerei geschrieben wird, als seltsamer Vorempfinder der modernen Farbenanschauung zu feiern sein.

956. Frans Snyders:
Eine Löwin erlegt ein Wildschwein.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Die Thiermaler führen auf flandrischen Boden zurück. Bewegung und Leidenschaft sind die Kennzeichen ihrer Bilder. *Frans Snyders, Jan Fyt, Paul de Vos, Pieter Boel, Adriaen van Utrecht* und wie sie Alle heissen, theilen mit Rubens das Streben, die Thiere in lebhaftester Action, in wildester Erregung darzustellen. Alle haben viel von Rubens' decorativer Wucht. Gleichwohl merkt man

V, 954 bis 957, 959, 961, 962, 967, 969, 970
VII, 958, 963 bis 966, 968 16, 971

958. Frans Snyders: Eine Schweinshetze.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

955. Frans Snyders: Stillleben. (Nach Rad. v. Raab.)

vor ihren Bildern, welche unendlichen Fortschritte die moderne Kunst, durch die Momentphotographie unterstützt, doch in der Naturbeobachtung gemacht hat. Viele ihrer Jagdstücke wirken nicht nur theatralisch, sondern ganz unmöglich in den Bewegungen. Ein fast komisches Beispiel ist ein Rehbock von Snyders, der aus einer Schachtel Nürnberger Spielwaaren zu stammen scheint. Weit mehr entsprechen dem modernen Geschmack jene Bilder mit todtem Wildpret und todtem Geflügel, jene üppigen Küchenstücke mit Früchten und Hummern, Austern und Fischen, Fasanen und Truthähnen, da hier keine Zeichenfehler stören und bei der Darstellung solch saftiger Leckerbissen die wollüstige Genussfreudigkeit, die malerische Sinnlichkeit der vlämischen Meister desto mehr triumphirt. Namentlich Snyders hat in seinen riesigen Stillleben überaus glänzende Decorationsstücke geschaffen. Desgleichen kommt in
14. 972 den Werken des *Daniel Seghers* — üppig ausladenden Barockvasen mit saftigen Blumenkränzen — die vlämische Farbenlust prunkvoll zum Ausdruck.

Und werfen wir einen Blick auf die ganze vlämische Malerei zurück, so können wir sie in einen Namen zusammenfassen: Rubens. Er befreit die vlämische Kunst von der kalten italienischen Nachahmung; er

bezeichnet ihren Gipfel und Mittelpunkt. Von ihm gehen Alle aus, von ihm haben sie ihr Können, von ihm strömt ihnen geistiger Inhalt zu; seine schwungvolle, festliche Art ist ihnen Allen zu Theil geworden. Als der grosse Meister verschied, war auch der Schule der Lebensfaden abgeschnitten. Jeder malte noch bis zum Tode fort in der Weise, die er Rubens verdankte. Neu erstanden aber ist keiner, der einen ähnlich grossen Namen hinterlassen hätte.

VIII. Die Holländer.

Bis zum Beginn des XVII. Jahrhunderts bestand zwischen vlämischer und holländischer Kunst kein Unterschied. Sie trug im XV. Jahrhundert den Charakter der Eyck'schen Schule und begab sich gleich der vlämischen im XVI. Jahrhundert in die Botmässigkeit der Italiener.

I, 303 6, 304 IV, 306 u. 307 *Cornelis Cornelisz van Harlem*, *Joachim Uyte-Wael*, *Abraham Bloemaert* und wie sie alle heissen, hinterliessen eine Masse religiöser und mythologischer Werke, in denen sie ihre classischen Vorbilder theils manierirt pathetisch, theils in akademischer Kälte variirten. Caravaggio erhielt sein holländisches Gegenstück in

IV, 308 bis 312 *Gerard Honthorst*, von den Italienern »Gherardo dalle Notti« genannt, da er den »Kellerluken-Stil« Caravaggio's durch Kerzenbeleuchtung noch mehr motivirte.

Mag es sich um den verlorenen Sohn, um die Befreiung des Petrus, um Ceres oder den gefangenen Cimon handeln — seine Bilder sind gleich denen des Neapolitaners derbe Volksstücke mit grellen Lichtern, ähnlich denen, die in Flandern Rombouts und Zeghers im Anschluss an Caravaggio malten.

Erst als sich nach dem Befreiungskrieg die politischen Wege der beiden Länder trennten, trennten sich auch die Bahnen der Kunst. Belgien blieb eine spanische Provinz, katholisch und von einem spanischen Statthalter regiert. Holland wurde selbstständig; protestantisch und Republik. Daraus erklärt sich, was in der holländischen Kunst fehlt und was ihre Stärke ist. Es fehlt die grosse decorative Kunst, es fehlt auch die eigentlich kirchliche Malerei, der durch den Calvinismus der Boden entzogen war. Während dort die Kunstpflege in den Händen der Kirche und eines glanzliebenden Hofes lag, war in Holland der einzige Mäcen der Bürger. Allein für den Schmuck des Hauses, für Wohnhäuser, Stadthäuser, Gildenhäuser hatten die Maler zu arbeiten. Daraus ergaben sich weitere Consequenzen sowohl für die Farbenanschauung wie für die Stoffe. Die flandrischen Werke, die für

308. Gerard Honthorst: Der verlorene Sohn. (Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

weiträumig helle Kirchen und Paläste bestimmt waren, haben einen festlich farbigen Charakter. Die holländischen kamen in enge halbdunkle Patricierwohnungen, »wo selbst das liebe Himmelslicht trüb durch gemalte Scheiben bricht«. Diesem Bestimmungsort, den dämmerigen braungetäfelten Räumen mit den kleinen Butzenscheiben entspricht das schummerige, tonige Helldunkel der Bilder. Dort Prunk, Festlichkeit, decorativer Schwung und sinnliche Farbenlust, hier schon im coloristischen Theil etwas Stimmungsvolles, Häusliches, Trauliches. Für den Inhalt aber boten Scenen des Alltagslebens und Schilderungen der Landschaft um so mehr sich dar, als gerade für den Holländer des XVII. Jahrhunderts die Wirklichkeit von poetischem Licht umflossen war. Sein ganzes Dasein athmete nach langem Krieg die Ruhe des Friedens. Ja, der Boden der Heimath selbst war eine Schöpfung der Bewohner, die ihn durch Dämme gegen die Fluthen des Oceans geschirmt, in blutigem Kampf ihn dem Feind entrissen hatten. Diese Ideale spiegeln in der Malerei sich wider. Die Freude am Heimathland und an häuslicher Behaglichkeit, die kleinen Liebhabereien des Einzelnen kommen erstmals in der Kunst zu Worte, und es erwächst daraus allmählich die moderne Malerei in allen ihren Zweigen. Darin, dass die holländischen Künstler, noch bevor die Vlaamen ihnen folgten, alle diese neuen Stoffe, das Sittenbild, die Landschaft, das Thierbild, das Marinebild, das Stillleben erstmals erschlossen, liegt ihre unermessliche Bedeutung für die Kunstgeschichte. Indem sie die Kunst aus dem Himmel resolut auf die Erde herniederzogen, haben sie die 200jährigen Bestrebungen, die bisher hauptsächlich im Holzschnitt

und Kupferstich ihren Ausdruck fanden, zum Abschluss gebracht. Was sie malten, hat für die Kunstgeschichte den Werth neugewonnener Provinzen.

Die holländischen Bürger des XVII. Jahrhunderts waren reich. Sie hatten überseeische Colonien gegründet. Das Geld der ganzen Welt floss in den holländischen Städten zusammen. Was wird ein solcher Bürger, der Geld übrig hat, thun, sobald er anfängt von der Kunst Notiz zu nehmen? Er lässt sein Bildniss malen. Es ist unglaublich, im Amsterdamer Rijksmuseum zu sehen, wie viel Porträts in dem Vierteljahrhundert von 1625—50 gemalt wurden. Alle Classen, jeder Beruf ist unter den Werken des Museums vertreten, der Admiral wie der Kaufmann, der Pastor und Professor, der Officier wie der Rheder. Die Bildnisse der Frauen bilden das Pendant zu denen der Männer. Zuweilen ist sogar die ganze Familie sammt den Dienstboten vereinigt, die älteren Töchter mit ihren Männern, die jüngeren Kinder zeichnend, musicirend, mit ihrem Spielzeug beschäftigt. Neben diesen Familienbildnissen hängen die Gruppenbilder der Corporationen, der Kriegervereine und Gilden, jene »Regentenstücke«, die die hauptsächlichste Aufgabe der holländischen Maler bildeten. Ihr Charakteristicum gegenüber ähnlichen vlämischen Werken ist eine gewisse prunklose Ehrlichkeit. In Flandern war bis in die Familie ein höfisch feierlicher Zug gedrungen. Man liebt schwungvolle Eleganz der Toilette und schöne runde Geberden. Selbst das Beiwerk, die Säulenarchitektur mit dem Vorhang ergänzt noch den Eindruck festlich repräsentirender Pracht. Hier fühlt man, dass eine demokratische Luft über dem Lande weht. Alles ist einfach, solid, bürgerlich.

317. Nicolaes Eliasz: Bildniss des Admirals Tromp. (Phot. Hanfstängl.)

Eckig, knorrig, selbstbewusst stehen die Menschen da: die Männer wettergehärtete Seebären, eisern und unbeugsam, die Frauen streng, bieder, ehrbar. Sie haben noch nichts von dem weltmännischen Schliff, der gesellschaftlichen Routine ihrer vlämischen Schwestern. Wenn man sie sieht, eingezwängt in ihr reizloses Kostüm, das Haar unter der Haube, den Hals unter starrer Krause verborgen, ahnt man ihre Correctheit und die Eintönigkeit ihrer ausschliesslich dem Haushalt und der Kindererziehung gewidmeten Existenz. Wird doch erzählt, dass die Frau des Admirals de Ruyter mit dem Korb am Arm ihre Kücheneinkäufe selbst besorgte und am Begräbnisstag ihres Gemahls den Vertreter des Prinzen von Oranien nicht empfangen konnte, weil sie beschäftigt war, ihre blaue Schürze zu waschen.

Auch in München sind alle Hauptmeister zwar nicht mit Regentenstücken aber doch mit Einzel-
IV, 317 bildnissen vertreten. Von *Nicolaes Eliasz Pickenoy* von Amsterdam, dessen Name erst vor Kurzem in die Kunstgeschichte eingeführt wurde, ist ein Bildniss des Admirals Tromp vorhanden, des berühmten Seehelden, der während der Kriegsjahre der Schrecken

aller Feinde gewesen war. Von *Thomas de Keyser* sieht man ein kleines Kaufmannsbild: wie der Geschäftsführer mit seiner Principalin abrechnet, von *Bartholomaeus van der Helst,* dem einzigen, der sich in der Vorliebe für reiche Toiletten, für Atlas und Perlen ein wenig den Vlaamen nähert, die Bildnisse eines Ehepaares. Auch die Haager Porträtisten *Jan van Ravestyn* und *Abraham de Vries,* den Delfter *Michel Mierevelt,* den Utrechter *Abraham Willaerts* lernt man in mehr oder weniger bezeichnenden Werken kennen. 10, 361 IV, 315 u. 316 IV, 313, 319, 320, 322, 323 6, 314 u. 321

Nur *Frans Hals,* der grosse Meister von Harlem, scheint zu fehlen. Denn das grosse Familienbild, das an einem Ehrenplatz des vierten Saales hängt, ist zwar ein ganz hervorragendes Werk und wäre in der schneidigen Malerei, der Unmittelbarkeit und Frische der Auffassung nicht unwürdig des Harlemer Meisters. Aber die Säulenarchitektur mit dem Vorhang fällt doch so sehr aus dem Rahmen der holländischen Kunst heraus, dass man versucht ist, an einen vlämischen Künstler zu denken. In der That ist der Name Cornelis de Vos genannt worden. Sowohl das Säulenmotiv wie der Ausblick in den Garten sind in den Bildern No. 812 und No. 359 ganz gleich. IV, 351

315. Bartholomäus van der Helst: Bildniss. (Phot. Hanfstängl.)

359. Frans Hals (?): Familienbild. (Phot. Hanfstängl.)

Andererseits kenne ich von Vos, dem zeichnerisch strengen, in der Farbe kalten, glasigen Meister, kein Werk von dieser freien Nonchalance, dieser breiten wuchtigen Malerei. Vielleicht ist es überhaupt unrichtig, eines äusserlichen Schemas zu Liebe das Bild für flandrisch zu halten. Warum sollte Frans Hals zur Abwechslung nicht auch mit Draperienpomp gearbeitet haben. In dem Porträt des Herrn van Huythuysen in der Liechtensteingalerie that er es ebenfalls. Selbst von Velazquez, als dessen untrügliches Merkmal der leere perlgraue Hintergrund angegeben wird, hängen im Pradomuseum ein paar Bilder des Prinzen Balthasar, die wegen der gebauschten — obendrein recht ungeschickten — Vorhänge nicht aus seinem Werke gestrichen werden können. Am Ende hätten also doch die alten Inventare Recht, die Frans Hals als Autor verzeichnen. Wenigstens entschliesst man sich schwer, das Bild anderswohin als in die Frans Hals-Schule zu setzen. *Jan Verspronck*, der an frischer Lebendigkeit seinem Lehrer sehr ähnelt, —
IV, 360 in der Pinakothek mit einem Damenbildniss vertreten — könnte vielleicht in Frage kommen. Noch glücklicher ist aber der Hinweis des Katalogs auf zwei Kinderbilder in Kassel (No. 122 und 123). Vielleicht gelingt es von dieser Seite, die Frage zu lösen.

Nächst diesen Bildnissen waren Soldatenbilder die ersten selbständigen Erzeugnisse der holländischen Kunst. Die Befreiung aus den Banden des Italianismus vollzog sich damals ähnlich wie im Beginn unseres Jahrhunderts in Deutschland. Wie zur Zeit der napoleonischen Kriege die pittoresken Uniformen und verwilderten Physiognomien der französischen Soldaten den deutschen Künstlern die ersten buntfarbigen Eindrücke gaben, sie ermuthigten, in einer Zeit des Akademismus Scenen der Wirklichkeit frisch zu Papier zu bringen, so fühlten auch die Holländer sich angezogen von dem bunten kecken Treiben der Söldner, die zur Zeit des dreissigjährigen Krieges die grosse Rolle in Europa spielten. Vorgänge des Lagerlebens, Einquartirungen und Marodierscenen machten den Anfang. Dann wurden die ausserdienstlichen Beschäftigungen der flotten Officiere geschildert, wie sie 6, 365 9, 366 mit galanten Mädchen bei Wein, Spiel und Liebe sich für die Entbehrungen des Felddienstes entschädigen. *Pieter Codde* und *Jakob Duck*, beide zur Frans Hals-Schule 11, 367 u. 368 gehörig, sind in München mit Bildern der Art vertreten.

Erst vom zweierlei Tuch ging man zur Schilderung der nichtuniformirten Kreise und im weiteren Verlauf zur Schilderung der Landschaft über. *Esaias van de Velde* malte Volksbelustigungen auf dem Eise, unzählige 6, 530 kleine Figürchen, deren frischfarbige bunte Kleider sich lustig von dem Grau der Winterlandschaft abheben. *Jan Porcellis* nahm Standquartier an der Küste, 6, 531 beobachtete die See in ihrer grauen spleenigen Farbe und ihrem eintönigen Wellenschlag mit einer ruhigen, echt holländischen Nüchternheit, die seine kleinen Bilder in bezeichnenden Gegensatz zu den aufgerüttelten Seestücken des Vlaamen Peeters setzt.

1394. Adam Elsheimer: Landschaft. (Phot. Bruckmann.)

Kein einziger dieser wirklichkeitsfrohen Holländer hätte wohl daran gedacht, etwas anderes wiederzugeben als was er mit eigenen Augen sah, wenn nicht ein deutscher Künstler ihnen noch ein anderes Reich erschlossen hätte. *Adam Elsheimer* aus Frankfurt, dessen Name in der Entwicklungsgeschichte der holländischen Malerei nicht vergessen werden darf, bildet die einzige Oase in der Wüste der deutschen Kunst des XVII. Jahrhunderts. Ein seltsamer, überaus liebenswürdiger Meister. Sandrart erzählt von ihm, Elsheimer habe in der Umgebung Roms, wo er von früher Jugend ab lebte, oft halbe Tage lang in sinnender Betrachtung vor schönen Bäumen gelegen. Sein höchstes Glück sei gewesen, ihre grossen Formen sich so lange einzuprägen, bis er sie mit geschlossenen Augen ebenso deutlich wie mit offenen gesehen hätte. Und dieser Zug still träumerischer Naturbeobachtung geht durch seine Bilder. Zur Zeit, als die akademische Schönheitsregel und der Aktsaal den Inhalt der deutschen Kunst auszumachen schien, malte Elsheimer seine kleinen, oft kaum handgrossen Bildchen, in denen er nichts wiedergeben wollte, als den Eindruck, den die herrliche Natur auf sein empfängliches Gemüth machte. Die Umgebung Roms mit ihren ernsten

1391. Adam Elsheimer: Die Flucht nach Aegypten. (Phot. Bruckmann.)

Linien, ihren majestätischen Baumgruppen war sein unerschöpfliches Studienfeld. In allen Lichtstimmungen hat er diese grosse Natur gemalt: bald wenn der volle Sonnenschein des Mittags sich über die Landschaft breitet, bald wenn bleiches Mondlicht oder silbernes Sternengefunkel die Dinge in mysteriösen Schleier hüllt, bald wenn Fackelglanz oder das Licht eines Wachtfeuers gespenstisch die Nacht erhellt. Und selten spielen Volksscenen in diesen Landschaften sich ab. Gestalten der Bibel und Legende passten besser in eine so stilvolle, idyllisch-heroische Welt. Unter den Münchener Bildern wirkt namentlich 22, 1389 bis 1394 das kleinste (die hügelige Landschaft mit der Heerde und dem Teich, in dem Schwäne plätschern) in seiner keuschen Einfachheit wie die ersten Schneeglöckchen im Frühling. Beim Brand von Troja reizt ihn das Problem der double lumière: der doppelte Einfluss des Sternen- und Fackellichtes. Und in der »Flucht nach Aegypten« klingen sogar drei Lichtstimmungen durcheinander. Vorn schreitet Josef mit leuchtender Fackel neben Maria, weiter hinten sitzen Hirten unter mächtigen Bäumen um ein Feuer geschaart. Vom Himmel giesst der Mond in stiller Pracht sein mildes silbernes Licht hernieder. Es ist merkwürdig, wie intim und doch

monumental alle diese Bildchen wirken. Die intime Wirkung ergibt sich aus der Betonung der Landschaft, die monumentale aus der stilvollen Ruhe der Linien. Und die Lichtstimmung fügt noch einen seltsamen Reiz märchenhafter Phantastik hinzu.

Elsheimer starb zwar mit 42 Jahren, aber der Same, den er ausgestreut hatte, keimte weiter. Auf Elsheimer geht es zurück, dass einige holländische Künstler anfingen, ihre kleinen Landschaften statt mit Volksfiguren mit solchen aus der Legende zu bevölkern, dass die »arkadische Landschaftsmalerei« als gesonderter Kunstzweig in den holländischen Darstellungskreis trat. *Cornelis Poelenburg*, der in Italien mit Elsheimer zusammengetroffen war, *Dirk van der Lisse* und *Bartholomaeus Breenberg* sind in der Pinakothek die Vertreter dieser Richtung. Elsheimer's Feinheit freilich darf man bei keinem suchen. Sie sind sämmtlich recht kleinliche, glatte, geleckte Meister. Ebensowenig hat von den Historienmalern, die im Anschluss an Elsheimer grössere biblische und mythologische Bilder malten, einer die poetische Seite Elsheimer's erfasst. Selbst Pieter Lastmann folgte ihm nur plump: in der volksthümlichen Auffassung und der Vorliebe für künstliche Beleuchtung. Seine Bedeutung liegt in der Vermittlerrolle, zu der das Schicksal ihn ersehen hatte. Der Geist von Elsheimer's Kunst, seine gemüthvoll stille Freude am urewigen Stimmungsgehalt der biblischen Legenden wie sein Sinn für das Lichtweben — er ging über auf Lastmann's Schüler, auf Rembrandt.

6, 519 bis 525 527, 529 7, 526 528

Der Name *Rembrandt van Ryn* ist gerade für unsere Zeit der Inbegriff hohen selbstherrlichen Künstlerthums geworden. In der stolzen Freiheit von

aller Tradition, in der unbeschränkten Allmacht, mit der er das ganze grosse Reich der Wirklichkeit und des Traumes umspannte, hat er seines Gleichen nicht, weder in Holland noch in der Kunst aller Zeiten. Seit Rembrandt gelebt, weiss man, dass es nichts gibt zwischen Himmel und Erde, was künstlerischer Darstellung verschlossen ist. Er hat gezeigt, dass Alles Gold wird, was die Hand des echten Künstlers berührt. Alle ästhetischen Kategorieen von Schön und Hässlich, von idealistisch und realistisch fallen wie Staub auseinander vor diesen Werken, in denen die prosaischsten Dinge vom Hauch der Poesie verklärt, die poetischsten vom Lebensblut der Erde durchtränkt sind. An biblische Bilder pflegt man, wenn sein Name genannt wird, zuerst zu denken. Gerade weil es sich bei Rembrandt nicht um kirchliche Aufträge handelte, sondern weil sie ihm nur Mittel waren, sein Innenleben auszusprechen, hat er mehr als alle officiellen Kirchenmaler gezeigt, welcher Schatz von Poesie, von Zärtlichkeit, Innigkeit und Liebe in diesen alten Legenden schlummert. Alles Repräsentirende, Agitatorische, wie es bei Rubens und den Spaniern herrscht, liegt ihm so fern wie möglich. Er spricht seine Empfindungen aus mit der Schlichtheit des Kindes, erzählt die biblischen Geschichten, wie wir als Kinder sie uns vorstellten, wenn wir zur Weihnachtszeit pochenden Herzens der Grossmutter lauschten. Statt der Bewegung des Rubens herrscht bei ihm die Verhaltenheit, statt der schwülen Ekstase der Spanier die seelenvolle Innigkeit, etwas Trübes, Gedämpftes. Keine Gesten, nichts Pathetisches braucht er, und drückt trotzdem alle Seelenregungen aus: nicht nur die grossen starken Gefühle, die von den früheren

Bibelmalern oft so theatralisch äusserlich dargestellt wurden, auch die kleinen feinen, die verschwiegen ein halbes Traumleben führen, leise in innerster Seele zittern, manchmal wie ein schwacher Blitz hervorzucken und wieder in Nebel zerfliessen. Namentlich das Geheimnissvolle zieht ihn an, das Hereinragen des Mystischen in die Wirklichkeit, die Inbrunst stillen Gebetes, das den Körper der Erde entrückt, die Stunde des Todes, wenn sich dem Auge der Blick ins Jenseits erschliesst. Alles zeigt er in der psychischen Klarheit, die suggerirt, was er will, und lässt es doch dunkel genug, dass der Schleier des Mysteriums nicht zerreisst. Diesem discreten Zug seiner Kunst, die nur den Flüsterton, nur leise Andeutungen kennt, entspricht auch die coloristische Haltung. Es ist nichtssagend, ihn den Meister des Helldunkels zu nennen, da viele andere, schon Correggio, sich äusserlich die gleichen Probleme stellten. Das Ausschlaggebende ist, dass Rembrandt als erster auf die geheimnissvollen Fäden hinwies, die zwischen dem Charakter des Stoffes und der Beleuchtung bestehen, auf die Fäden, die die rein physischen Empfindungen von Schatten und Licht mit den psychischen Empfindungen von Trauer und Freude, von Schmerz und Ruhe verbinden. Schon aus dem Ton des Ganzen, aus dem Symbolismus der Farbe entwickelt sich das Unsagbare der Stimmung.

Freilich passt das keineswegs auf alle seine Werke. Ein Bild des Meisters in der Dresdener Galerie stellt Simson dar, wie er den Philistern Räthsel aufgibt, und Rembrandt's ganzes Schaffen, den Philistern seiner Zeit ein Räthsel, ist räthselhaft bis zum heutigen Tag geblieben. Gerade weil sein Geist so gross war, genügte

es ihm nicht, auf einer Höhe stehen zu bleiben. Er wollte immer neue Höhen erklimmen, selbst wenn der Weg durch Gestrüpp und Moraste ging. So erklärt sich die merkwürdige Ungleichheit seiner Werke. So erklärt sich, dass die sanftesten Harmonien plötzlich durch einen schrillen Missklang unterbrochen werden, dass der exquisiteste Schönheitssinn oft in demselben Werk sich mit unerhörter Trivialität, die zarteste Delicatesse mit absoluter Geschmacklosigkeit, die wahrste, reinste Empfindung mit forcirtem Modellpathos und leerem Kostümprunk vereint. Rembrandt hatte lange Jahre, in denen er nicht Rembrandt war; nicht in der Jugend nur, als er noch tastend suchte, auch später noch, als er Dinge anstrebte, die gegen den Strich seines Temperamentes gingen. Auch viele der Münchener Bilder sind dafür Zeugniss. Wie sie einerseits aus der Masse der holländischen Produktion wie Blitze aus dunkelm Gewölk hervorleuchten, entsprechen sie andererseits doch wenig den Vorstellungen, die man mit dem grossen Namen Rembrandt verbindet.

324. Rembrandt: Die heil. Familie. (Phot. Bruckmann.)

Die heilige Familie von 1631 ist ein Jugendwerk, IV, 324
mit dem er seine Leydener Thätigkeit abschloss. Er

wollte sich, nachdem bisher nur spitzpinselige Detailarbeit sein Ziel gewesen, in breiter Mache, in lebensgrossen Figuren versuchen. Mit späteren Arbeiten verglichen, trägt das Werk also den Charakter des befangenen Jugendstils. Man sieht, wie peinlich er am Modell haftete, mit welch ängstlicher Sorgfalt er die Gruppe gestellt. Die Farbe hat nichts von der stimmungsvollen Poesie, die er später erreichte. Nur der Vergleich mit älteren Werken, etwa der Berliner Galerie, zeigt den Fortschritt. Während er sich vorher auf ganz einfache Modellstudien und auf kleines Format beschränkte, hat er jetzt gelernt, zu gruppieren und eine grosse Leinwand zu meistern. Im Uebrigen folgt er unbefangen der realistischen Strömung des Jahrhunderts. Ganz wie Murillo, aber in schärfstem Gegensatz zu den Cinquecentisten, macht er Leute aus dem Volk zu Trägern der evangelischen Geschichte, verlegt den Vorgang in ein holländisches Bürgerhaus. Schreinergeräth hängt an der Mauer, Mann und Frau tragen die Werktagskleidung von 1630. Honthorst und Lastmann waren in Holland auf diesem Wege vorausgegangen aber platt, derb und prosaisch geblieben. Bei Rembrandt liegt über dem Ganzen schon etwas von dem Zauber, den er später über ähnliche Scenen giesst.

Die Uebersiedelung nach Amsterdam lenkte ihn eine Zeit lang aus seiner Bahn. Man schwärmte dort für die Italiener, bewunderte Rubens und Jordaens. Rembrandt folgte diesem Geschmack am Vlämischen und erging sich in einer Kraftmeierei der Empfindung wie der Technik, die unangenehm berührt, weil sie forcirt und gemacht ist. Es entstand der widerwärtige Simson in Berlin und die weniger pa-

thetische, dafür recht nüchterne grosse Opferung des Isaak. Es entstand das Profilbild des graubärtigen Türken mit dem Turban, einer der vielen Studienköpfe der Art, die von Rembrandt erhalten sind, und keineswegs ein erfreulicher. Es entstand die berühmte Messiade, die 1633 Prinz Friedrich Heinrich, der Statthalter der Niederlande, bei Rembrandt bestellte und wovon die Kreuzaufrichtung und Kreuzabnahme noch im selben Jahre, die Grablegung, Auferstehung und Himmelfahrt einige Jahre später vollendet wurden. Gewiss merkt man auch hier die Klaue des Löwen und bleibt staunend vor den Bildern stehen. Denn was ein Genius wie Rembrandt sagt, ist, selbst wenn er sich irrt, tausendmal interessanter als der correkteste Vortrag, den ein Spiessbürger wie Dou oder Mieris hält. Die Lichtprobleme allein, die er zum ersten Mal aufstellte, waren hinreichend, eine ganze Malergeneration zu beschäftigen. Aber wie wenig rembrandtisch in der Empfindung sind die Bilder neben dem »Hundertguldenblatt«, oder den »Jüngern in Emaus«. Bei der Kreuzaufrichtung scheint er an Rubens gedacht zu haben. Die Scene ist ganz ähnlich wie auf dessen grossem Triptychon der Antwerpner Kathedrale geordnet:

IV, 332

IV, 325

8, 326 bis 330

326. Rembrandt: Kreuzabnahme. (Nach Rad. v. Raab.)

331. Rembrandt:
Die Anbetung der Hirten.
(Phot Bruckmann.)

Menschen mit hastigen pathetischenBewegungen beschäftigen sich mit dem Leichnam Christi. Ruhiger, ernster wirkt die Kreuzabnahme, die er später auch selbst für das beste Stück des Cyklus hielt, da er danach die berühmte Radirung anfertigte. Aber in der Grablegung häuft er wieder dermassen Episoden und Beleuchtungseffekte zusammen, dass der Eindruck verloren geht. Den Gipfel unrembrandtischen Theaterspiels bezeichnet die Auferstehung und Himmelfahrt. Wie vulgär ist der Engel, der den Stein vom Grabe emporhebt, wie bizarr die Meute der Soldaten. Die Himmelfahrt wirkt wie das Schlusstableau einer Oper. Alles ist übertrieben, die Bewegung und der Gesichtsausdruck, selbst die Gewandung ist von barocker Verschrobenheit.

Erst in den vierziger Jahren fand Rembrandt
8, 331 sich selbst. Zeugniss die Anbetung der Hirten, die er 1646 für denselben Besteller malte. Da ist nichts mehr von pathetischem Heroenthum, keine Verbindung zwischen Figuren und Betrachter. Alles ist schlicht und still, herzlich und einfach. Dem Christkind, das im Glanze der Gottheit strahlt, nahen sich beinahe zaudernd die Hirten. Hie und da beleuchtet

ein Strahl des göttlichen Lichtes die rauhen Gestalten, die aus dem Dunkel auftauchen, wo es lebt und webt, als ob Engelsfittige durch die Lüfte rauschten. Man muss sich erinnern, wie rein äusserlich Correggio in seiner »heiligen Nacht« denselben Stoff, dasselbe Problem behandelte, um den discreten Zauber des Rembrandt'schen Bildes desto mehr zu fühlen.

333. Rembrandt: Selbstporträt. (Nach Rad. v. Raab.)

Ihn selbst sehen wir noch in einem 1654 datirten Bilde. Ernst, würdig, ruhig, beinahe feierlich IV, 333 steht er da, ein Mann, der sich seines vollen Werthes bewusst ist. Und doch fällt das Porträt gerade in die Zeit, als sich über seinem Haupte das schwere Gewitter zusammenzog, das seinen Lebensabend so düster gestaltete. Dass das Bild Original sei, wird bestritten. Interessant aber ist, dass es vor 40 Jahren die Bewunderung eines sehr grossen Künstlers erregte. Edouard Manet, der maître impressioniste, hat 1857, als er in München weilte, dieses Rembrandtporträt copirt.

Geister wie Rembrandt sind selbstverständlich nicht zum Lehrer geschaffen. Ihr Einfluss ist nur in der Entfernung, über die Jahrhunderte hinaus, wirksam, während sie kleine Geister, die ihnen persönlich nahetreten, durch die Wucht ihrer Persönlichkeit zermalmen.

Es wird zwar erzählt, Rembrandt habe sich die grösste Mühe gegeben, seine Schüler zu isoliren, damit keiner den andern beeinflusse. Aber geschützt vor sich selbst, waren sie doch hilflos gegenüber dem Meister. Je besser ein Werk ist, desto mehr ähnelt es Rembrandt. Sie nehmen ihm seine Kostüme, seine Lichteffekte, seine Bizarrerien. Ihr höchster Stolz ist, mit ihm verwechselt zu werden. Nur die geistige Grösse fehlt, die sich eben nicht lernen liess. Und später, als Rembrandt nicht mehr hinter ihnen stand, lenkten sie fast sämmtlich in glattere akademische Bahnen ein.

Von seinen ältesten Schülern — noch aus der
IV, 335 u. 336 Leydener Zeit — ist *Jan Livens* mit zwei Altmännerköpfen,
8, 337 *Willem de Poorter* mit einer Auferweckung des
7, 351 u. 352 Lazarus vertreten. *Jacob Adriaen Backer*, einer der ersten, die in Amsterdam 1632 in Rembrandt's Atelier eintraten, wurde Porträtmaler und hielt zeitlebens an Rembrandts Porträtstil von 1632 fest, d. h. seine Bildnisse sind kräftige, einfach sachliche Arbeiten.
IV, 338 bis 342 *Ferdinand Bol* ist weichlicher, nicht so charaktervoll, ein wenig banal und gewann dadurch die Gunst des Publikums um so mehr, je mehr Rembrandt sie einbüsste. Von *Govert Flinck*, der später in seinen Bildnissen ganz zu van Dyck überging, sieht man in
IV, 343 München eine Wachtstube. Mehr blieb *Gerbrand van den Eeckhout* den Principien Rembrandt's treu, wusste sowohl in der Wahl der Stoffe, wie in der Lichtbehandlung ihm sehr geschickt zu folgen. Zeugniss
8, 348 ist in München die kleine Darstellung des zwölfjährigen
IV, 350 Jesus im Tempel und der »Segen Isaaks«, ein Bild, das direct auf Rembrandt'sche Vorlage zurückgeht. Nur wenn er lebensgrosse Figuren malte, wie in der
IV, 349 Verstossung der Hagar, wurde seine Ausführung

weichlich und unbestimmt. Trockener, prosaischer erscheint *Jan Victoors* in seiner Schilderung, wie der alte Tobias Gott für sein wiedererlangtes Augenlicht dankt — ein plattes Bild, das auch in der Beleuchtung mehr mit Honthorst als mit Rembrandt gemein hat. Desgleichen ist *Salomon Koninck* nur schlechte Miniaturausgabe des Meisters, sein Bild Christi unter den Schriftgelehrten eine veränderte Copie der Rembrandtschen Radirung. Wer einen neuen Namen lernen will, kann auch die grosse Opferung Isaaks von *Reynier van Gherwen* betrachten. Der Mann ist nämlich in der ganzen Welt nur durch dieses einzige Bild bekannt. Erst in den 50er Jahren folgte wieder ein besserer Jahrgang von Rembrandtschülern. *Nicolaes Maes* war ein zarter stiller Meister, der erst später, nachdem er in Antwerpen gewesen, in einen banalen Photographengeschmack einlenkte, die Köpfe seiner Modelle retouchirte und mit malerisch drapirten Mänteln mehr arbeitete, als der Natürlichkeit seiner Bildnisse zuträglich ist. *Carel Fabritius* lebte zu kurz, sonst wäre er wohl einer der bedeutendsten Meister Hollands geworden. Die wenigen Bilder, die von ihm erhalten sind, gehören zu den malerischen Wunderwerken der Schule. Selbst in seinen Bildnissen verräth sich der Schüler Rembrandt's und obendrein einer, der den Lehrer nicht sklavisch nachahmt, nur durch ihn angeregt ist, dem Zauber des Lichtes, dem Reiz vornehmer Farbenstimmungen nachzugehen. Als Marinemaler schloss sich *Jan van de Capelle* an Rembrandt an, wohl der bedeutendste Seemaler Hollands, der mit der Sachlichkeit der Andern etwas Einschmeichelndes, Nervöses vereint. Rembrandt's Nesthäkchen war *Aart de Gelder*. Er kam zu Rembrandt in dessen

IV, 357 — 19, 353 — IV, 354 — IV, 363 u. 364 — 10, 344 IV, 345 — 7, 611

letzten Jahren, als Schlag auf Schlag den grossen Meister getroffen, als sein Vermögen dahin war und er doch ungebeugt neuen Problemen nachging. Jene Breite der Malerei, die man auf Rembrandt's letzten Werken bewundert, versuchte auch Aart de Gelder zu erreichen, und dass es ihm annähernd gelang, be-
IV, 355 u. 356 zeugen die paar Münchener Bilder — eine »Judenbraut« und eine Porträtstudie — die mit Rembrandt's Altersstil sowohl die breite pastose Mache wie die Vorliebe für phantastische Kostüme gemein haben.

370. A. v. Ostade: Bauerntanz. (Nach Rad. v. Raad)

Rembrandt starb bekanntlich ohne Sang und Klang. Die Philister hatten ihn todt gemacht. Noch viel räthselhafter als seine ganze Kunst ist, dass er überhaupt in Holland geboren ward. Es ist unlogisch, dass inmitten dieser praktischen, positiven, correcten Menschen plötzlich ein Genius auftauchte, dessen Blick nicht auf den Geldkasten, sondern ins au delà gerichtet war, ja der wie Goethe vor lauter anderen Gedanken sogar die standesamtlichen Verpflichtungen vergass. Es ist unlogisch, dass sich aus der Mitte dieser Frösche plötzlich ein »Fliegender Holländer« erhob.

Holland war, trotz seines Welthandels, im Grunde ein recht philisterhaftes Ländchen. Noch wenn man heute in Amsterdam eines der alten Patrizierhäuser

392. Jan Steen: Der Arzt. (Nach Rad. v. Raab.)

betritt, ist man über die ernste Gediegenheit, Sauberkeit und Ordnung ebenso erstaunt wie über die spiessbürgerliche Langeweile, die satte Philisterbehäbigkeit, die da herrschen. Alles Kupfergeschirr glänzt. In den grossen, jeden Morgen sauber abgestaubten Schränken lagert die Wäsche, jene solide, Generationen aushaltende Wäsche, die der Stolz unserer Grossmütter war. Die Wände entlang stehen, correct ausgerichtet wie Soldaten, die Stühle und auf der Wandvertäfelung, ebenso symmetrisch angeordnet, die Fayenceteller, die silbernen Becher und Krüge. Darüber hängen die Bilder, kleine Cabinetstücke, die mit derselben Sorgfalt wie die Möbel abgestaubt werden und in ihrer coloristischen Haltung dem schummerigen Licht der Stuben sich einfügen. Sehr ausgefeilt, sehr vollendet ist die conditio sine qua non. Es ist eine so hübsche Unterhaltung, wenn man bei einem Besuch dem Herrn eine Lupe in die Hand geben kann, damit er auf dem Bilde noch etwas entdeckt, was das blosse Auge nicht sieht. Ein paar japanische Lack- und Elfenbeinarbeiten, ein paar orientalische Teppiche und chinesisches Porzellan, das der Onkel von seinen Reisen mitgebracht, ist ausser den Bildern zur Schau gestellt. Auch im Garten daneben ist alles geradlinig, steif,

426. P. de Hooch: Holländ. Stube. (Nach Rad. v. Raab.)

abgezirkelt, die Bäume und der Rasen; auf viereckigen sorgsam gepflegten Beeten wachsen die Tulpen und Hyacinthen. Selbst die Façaden der Häuser glänzen in schneeiger Weisse. Sie werden jedes Jahr ein oder zweimal neu angestrichen, dank dem peinlichen Reinlichkeitssinn, der eine sprichwörtliche Eigenschaft des Holländers ist. Alles in dem Lande zeigt Ordnung und praktischen Sinn: die sauberen Häuser wie die schmucken Baumreihen, die sich in gerader Regelmässigkeit den Quais entlang ziehen. Selbst die Landschaft ist durch ihre Teiche, Canäle und gerade geschnittenen Aecker wie mit Mathematik überzogen. Der Fremde kann sich eines gewissen Gefühls der Langeweile und der Eintönigkeit nicht erwehren. Dem entspricht die Kunst.

Noch heute hat die holländische Malerei etwas Kleinbürgerliches, Beschränktes in ihrem aller Bewegung abholden Phlegma. Sobald die Holländer auf einer Ausstellung erscheinen, empfängt uns in ihren Sälen der Eindruck abgeklärter Ruhe und beschaulicher Genügsamkeit. Man athmet die weiche gleichmässige Wärme der grossen Fayenceöfen, wie sie in den wohlhabenden holländischen Häusern stehen. Ein gemüthlicher Provincialismus, der Patriotismus des Kirchthurms kennzeichnet Alles. Da gibt es keine Phan-

tastik, nichts Poetisches. Die Maler beschränken sich darauf, ihre Heimath darzustellen, die stattlichen Häfen ihrer Seestädte, die ruhige Gediegenheit ihres Lebens, die Schwere ihrer Rinder und den fetten Boden der Aecker. Feind allen Umwälzungen, allem kühnen Experimentiren und schroffen Individualismus, folgen sie still ihrem bedächtigen Temperament und bilden so ein ruhiges Ländchen für sich, in das kein Tageslärm herübertönt. Wenn man eine Ausstellung von ihnen gesehen, erlebt man keine Ueberraschung mehr. Alles ist geschmackvoll, von einer gewissen einschläfernden Güte.

388. Gerard Terborg: Trompeter einen Brief überbringend. (Phot. Bruckmann)

Und was sie heute malen, malten sie schon vor 200 Jahren. Nachdem sich Rembrandt's unmittelbare Schüler rasch erschöpft hatten, trat unter den Folgenden in ausgedehntestem Maasse jene Arbeitstheilung ein, wie sie noch heute besteht. Jeder übernahm einen kleinen Acker, den er unablässig bebaute. Jeder malte ein Bild, das er zeitlebens wiederholte.

Die Genremalerei, die Anfangs ihren Stoff nur in Soldatenscenen gefunden hatte, dehnt sich allmählich auf das ganze Leben aus, geht von Soldatenbildern zur Schilderung des Bauernstandes und von da zur Darstellung der städtischen Kreise über.

8, 369 9, 370 bis 373 10, 374 *Adriaen Ostade* steht an der Spitze der Bauernmaler, und man spricht viel von den Unterschieden zwischen vlämischer und holländischer Genremalerei.

390. Michael Sweerts: Wirthsstube. (Phot. Bruckmann.)

Aber ich sehe nicht, wodurch sich Ostade von den Vlaamen, besonders Brouwer unterscheiden soll. Es sind dieselben Tölpel und Hanswürste, die bei Schmauserei und Tanz ihr Wesen treiben. Höchstens dass sich, als er älter geworden, eine gewisse holländische Deftigkeit einstellt und dann beschaulichere Bauerninterieurs an die Stelle der Raufereien 6, 378 u. 381 treten. Sein jüngerer Bruder *Isack Ostade* unterscheidet 8, 379 sich von ihm, wie in den Handbüchern zu lesen ist, 9, 376, 377, 380 dadurch, dass er die Vorgänge seiner Bilder gern in's Freie verlegt. Aber er hat ausserdem auch mehr Ernst und Ruhe. Bei ihm gibt es weniger »Humor«, weniger forcirtes Lachen. Allem, dem Thier wie der Landschaft, tritt er als schlichter Beobachter entgegen, und durch diese Sachlichkeit, durch den Ernst seines Schaffens steht er unserer Zeit näher als sein Bruder. Der Pferde- und Wagenverkehr auf der Landstrasse, Winterbilder mit Schlittschuhläufern u. dgl. — Aehnliches, wie in unserer Zeit Bürkel malte — sind seine gewöhnlichen Themen. 9, 382 u. 387 Lustige, nur allzu lustige Geschichten erhält man dagegen wieder von *Cornelis* 7, 383 10, 384 *Bega*, *Hendrik Sorgh* und *Richard Brakenburgh* vor-

getragen. Auf diesem Wege war kein Schritt mehr möglich. Ganz abgesehen davon, dass der urwüchsige Ton, wie er in der Halsschule geherrscht, in dem gesitteten Holland der 50er Jahre wenig Anklang mehr fand — die Maler verstanden nicht, dem Bauernleben neue Seiten abzugewinnen. Das Dumme, Derbe, Komische, Rohe blieb ihr kleines Gebiet. So erstarrte das Bauernbild des XVII. Jahrhunderts in läppischer Wiederholung schaler Motive, und lange Zeit musste vergehen, bis von einer neuen grossen socialen und literarischen Bewegung getragen, eine ernste Bauernmalerei, die des XIX. Jahrhunderts heraufzog.

424. G. Metsu: Das Dreikönigsfest. (Nach Rad. v. Raab.)

Jan Steen, der auch von Bauernbildern seinen Ausgang nahm, hat wenigstens das Verdienst, das Stoffgebiet erweitert zu haben. Ausser einer Schlägerei zwischen Kartenspielern im Ostadestil sieht man ein Bild »der Arzt bei einer kranken Frau«, worin er das alte Sprichwort: »Hier hilft kein Doctortrank, die ist an Liebe krank«, illustrirte. Und man muss gestehen, Steen's Bilder ziehen nicht nur incompetente Augen an, indem sie Anekdoten erzählen, sie fesseln auch blasirte durch die vollendete Ausführung. 10, 391 9, 392

Eine feinere Art der Malerei ist aber doch die,

472. P. Potter: Ländliche Scene. (Nach Rad. v. Raab.)

die von aller Erzählung und pointirten Charakterzeichnung absieht und das Gewicht ausschliesslich auf künstlerische Qualitäten legt. Nur solche Bilder, deren Werth im Zauber der Farbe, im Reiz des Lichtlebens liegt, bleiben ewig frisch, während Anekdoten, über die man einmal gelacht hat, oft am nächsten Tag fad scheinen. Wir haben keinen Sinn mehr für den »herzhaften Humor« Ostade's und die »gesunde Komik« Steen's, für die Witze all jener Spassmacher, deren Ziel war, die correcten Mynhers zu belustigen, indem sie ihnen von der jovialen Liederlichkeit, dem ungehobelten Benehmen des Volkes erzählten. Drei Künstler aber, deren Bilder gar keinen »Inhalt« haben, werden als die grössten holländischen »Genremaler« genannt; Pieter de Hooch, Jan van der Meer und Gerard Terborg. Von Jan van der Meer, dem Meister hell flirrenden Sonnenlichts, ist nichts in der Pinakothek vorhanden. Aber die beiden andern sind da.

Wie inhaltlos und gerade deshalb bezaubernd ist
11, 426 das Bild *de Hooch's*! Eine junge Holländerin mit weisser Haube und rothem Jäckchen sitzt, vom Rücken gesehen, lesend in einfachem Zimmer. Durch die Fenster dringt der Sonnenschein und spielt auf Diele

und Truhe. Alles athmet Behaglichkeit und Frieden. Die junge Frau hat sich's bequem gemacht. Ihre rothen Pantöffelchen, die sie ausgezogen, stehen mitten im Zimmer, auf dem Stuhl eine Delfter Schale mit rothbackigen Aepfeln. Das muss ein Sonntagmorgen sein. Fast glaubt man den fernen Klang der Glocken durch die wonnige Stille zu vernehmen. Pieter de Hooch ist in seiner zarten Intimität einer der feinsten Meister der Kunstgeschichte. Denn man bewundert nicht die Finesse allein, mit der er dem Lichtweben nachgeht. Man vergisst überhaupt, dass man einem Bilde gegenübersteht, glaubt selbst ungesehen Zeuge einer traulich stimmungsvollen Scene zu sein.

489. Adriaen van de Velde: Idyllische Landschaft. (Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Auch *Terborg's* Bilder haben kein anekdotisches, kein gegenständliches Interesse. Er erzählt nichts, sondern fesselt nur durch seine vornehme Malerei, durch den chevaleresken Ton, der durch seine Arbeiten geht. Namentlich ein feingrauer Silberton, eine Vorliebe für kalte Farben, für gelb, blau, weiss, unterscheidet ihn von dem goldigen Helldunkel der andern. Das eine der Münchener Bilder, der Knabe mit dem 9, 389
Hund, gehört seiner Jugendzeit an, als er die Dinge noch in farblosem Graubraun, durch das Prisma des Frans

9, 383 Hals zu sehen pflegte. Das zweite aber, der Trompeter als Liebesbote, fällt in die spätere Zeit, als er in Spanien gewesen und durch Velazquez neue Eindrücke erhalten hatte. Nicht nur die Farbenscala des Velazquez, das Gelb des grossen Spaniers, sein vielbewundertes Rosa, sein duftiges Perlgrau, ist fortan für ihn massgebend. Er theilt mit ihm überhaupt die Richtung auf das Vornehme. Kühl und gelassen, ritterlich und ernst — diese Eigenschaften nähern ihn dem Velazquez ebenso sehr, als sie ihn von seinen holländischen Collegen trennen.

502. Ph. Wouwerman: Pferdetränke. (Nach Rad. v. Raab.)

Nur noch einer wirkt ebenso »spanisch« und wird den Feinschmecker, den Liebhaber seltener Leckerbissen um so mehr anziehen, als er überhaupt nur durch das Münchener Bild bekannt ist:

IV, 390 *Michael Sweerts.* Wie entzückend ist die kühle Harmonie von schwarz, weiss und grau. Die vier Burschen, die in der Wirthsstube sitzen, sind Sweerts gänzlich gleichgültig. Er malte sie nur, weil sie mit ihren weissen Pfeifen und den schwarzen Schlapphüten eine so feine Tonwirkung ermöglichten. Sweerts nennt sich in einigen Radirungen, die man sonst von ihm kennt, eques et pictor. Und in der That, so viele aufgeblasene Patrone als »Ritter« in der Kunstgeschichte

geführt werden, hier fühlt man, dass man einem Cavalier gegenüber steht.

Quirin Brekelenkam und *Pieter van Slingeland* mit einigen warm leuchtenden Bildchen seien weiter hervorgehoben, und *Gabriel Metsu* ist wohl der vielseitigste der Gruppe, der bald als Maler bald als Novellist auf den Schauplatz tritt, aber selbst in erzählenden Darstellungen wie dem »Dreikönigsfest« doch alles grotesk Humoristische vermeidet. 7, 386 u. 424 8, 385 9, 428 u. 425 10, 427

648. M. Hondekoeter. Hühnerhof.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Hand in Hand mit dieser Genremalerei ging das Thierbild. Noch heute gleicht ja Holland einem grossen Bauernhof. Soweit der Blick reicht, über sanfte Thäler und wellige Hügel, ist ein endloser Rasenteppich gebreitet. Klee-, Hopfen-, Gemüsefelder, herrliche Wiesen von saftigem Grase strotzend, dehnen sich aus. Ueberall sind Weideplätze, von Hecken umgeben, wo das prächtige Hornvieh lagert und wiederkäut. Fette Ochsen, Schafe, so weiss als kämen sie frisch aus der Wäsche, liegen im Grase. *Paul Potter*, der an der Spitze dieser Kuhmaler steht und durch die hellgrünen Frühlingstöne 6, 471 u. 472

seiner Landschaften oft so sympathisch berührt, ist in
IV, 487 der Pinakothek mit zwei Bildern nicht besonders gut
9, 489 vertreten, um so besser *Adriaen van de Velde*, der
11, 488 kokette Charmeur, der seinen Werken ein so goldiges Farbenbouquet, selbst den Wiederkäuern so viel Grazie zu geben wusste.

Als Pferdemaler hatte schon in der ersten Hälfte
6, 492 u. 493 des Jahrhunderts *Palamedes Palamedesz* einen gewissen Ruf, der Cavalleriescharmützel von stürmischer Bewegung malte. Eine weitere Anregung wurde von
9, 494 u. 495 *Pieter van Laar* gegeben, einem gesunden kraftvollen Meister, der sogar in Italien sich von allem Akademismus fernhielt und auf der Landstrasse, vor ver-
6, 514 witterten Schmieden und einsamen Osterien viel
9, 497 u. 510 hübsche Dinge zu malen fand. Der bekannteste von
10, 498, 504, 509, 512 allen ist der geschmeidig elegante *Philips Wouwerman.* Die schönen Racepferde und der tadellose Sitz
11, 496, 499 bis der Reiter werden den Sportsmann lange vor den
503, 505 bis 508, 511, 513 19 Bildern festhalten. Desgleichen wird der Geflügelfreund gern vor denen *Hondekoeter's* verweilen.

IV, 647 u. 648 Ich selbst bedauere im Interesse meiner Leser,
9, 649 dass ich für diese holländischen Specialisten so wenig schwärmen kann. Aber kein Mensch — auch keine Epoche — ist im Stande, sich für alles von der Vergangenheit Geschaffene gleichmässig zu erwärmen. Nur was uns innerlich ver-

535. Jan van Goyen: Landschaft. (Phot. Hanfstängl.)

wandt ist, spricht zu uns. Und mehr noch, unser Verhältniss zu den alten Meistern wird ganz wesentlich beeinflusst durch das Niveau und die Tendenzen der modernen Kunst. Sie bestimmt unseren Geschmack, dictirt uns unsere Lieblinge unter den Künstlern von einst. Durch das Medium der Modernen betrachten wir die Alten. Darunter leiden ganz besonders diejenigen, die uns nur daran erinnern, wie »unendlich weit wir selbst es gebracht haben«.

545. J. Ruysdael: Hügellandschaft. (Nach Rad. v. Raab.)

Das bezieht sich auch auf die holländischen Landschafter. Gewiss sind sie historisch betrachtet stolze achtunggebietende Grössen. Nachdem Anfangs die Landschaft nur Hintergrund für religiöse Vorgänge gewesen, nachdem später die biblischen Figuren zur »Staffage« herabgesunken und sich schliesslich in einfache Menschen verwandelt hatten,

570. Meindert Hobbema: Landschaft. (Phot. Hanfstängl.)

579. J. Wynants: Landschaft.
(Nach Rad. v. Raab.)

haben diese Meister zuerst die Landschaft als solche, ohne jede figürliche Zuthat, zum selbständigen Kunstobjekt erhoben. In diesem Sinne vollendeten sie die Bestrebungen mehrerer Jahrhunderte. Zur selben Zeit als Spinoza die Gottheit des Alls verkündete, feierte die Landschaftsmalerei ihre ersten Triumphe.

Aber noch höhere Triumphe feierte sie im 19. Jahrhundert. Einer unserer Maler hat einmal den Satz ausgesprochen, dass gegenüber den Leistungen der modernen Kunst die Landschaften der alten Meister wie Schülervorarbeiten erscheinen. Und in der That, wir dürfen es stolz betonen: Mag das XIX. Jahrhundert in noch so Vielem den Alten nachstehen, in der Landschaft hat es Feineres hervorgebracht. Erst im Jahrhundert der Nervosität und des

555. Holländisch um 1650: Waldlandschaft.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

569. Allart van Everdingen: Landschaft mit Wasserfall.
(Phot. Hanfstängl.)

Grossstadtlebens konnte sich die Landschaftsmalerei zu ihrer ganzen Reinheit und Weihe erheben. Die subtilsten Farbennuancen der Natur, die zartesten, duftigsten, flüchtigsten Stimmungen haben unsere Maler erhascht und namentlich die grosse Lehre verkündet, dass der Zauber einer Landschaft überhaupt nicht in den Dingen, sondern in der Seele des Menschen ruht, dass eine Landschaft keine Scenerie ist sondern ein Seelenzustand.

Alle diese Probleme sind wohl in Rembrandt's Radirungen aufgeworfen. Den Landschaftsmalern kamen sie noch nicht zum Bewusstsein. Auch sie waren Holländer, nüchtern und unpoetisch. Indem sie mit realistischem Auge alles fest und durchdringend musterten, lernten

594. Nicolas Berchem: Italienische Landschaft.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

613. Willem van de Velde: Ruhige See.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

sie die Formen, das äussere Aussehen der Erde gewissenhaft und gut beschreiben, aber das Stimmungsleben erschloss sich ihnen schwer. Sie versuchten gar nicht, die Natur in ihrem momentanen Leben, in ihrer duftigen Frische zu fassen, sondern legten das Hauptgewicht auf die bildmässige Wirkung. Darum muthen ihre Bilder sogar coloristisch uns fremd an. Das Helldunkel, die eigentliche Stärke der holländischen Malerei, war auch für sie massgebend. Eine Farbenanschauung, die sich an kleinen Interieurbildern entwickelt hatte, übertragen sie auf die freie Natur. Während wir gewohnt sind, Bäume und Wiesen grün, den Himmel blau, den Sand gelb, das Ganze umhüllt von Atmosphäre zu

633. Jan Bapt. Weenix: Der Scheerenschleifer.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

sehen, ist hier alles in einen altmeisterlich vornehmen aber eintönig braunen Ton, den bekannten »Galerieton« zusammengestimmt: eine Entwicklung, die sich nebenbei aus der Reaction gegen die Brueghelschule ergab. Nachdem die älteren Meister bis auf Patinir überhaupt nur mit vollen Farben gearbeitet, hatten Brueghel und seine Genossen die atmosphärische Abtönung anzudeuten versucht, indem sie die drei Töne braun, grün und blau in scharfer Aufeinanderfolge für Vorder-, Mittel- und Hintergrund einführten. Roth gekleidete Figürchen, pikant in den Vordergrund gesetzt, dienten noch dazu, die frische, farbenfreudige Haltung zu steigern. Auf diese lustige aber kleinliche Buntheit folgt nun bei den Holländern die »Tonschönheit«. Das leuchtende Grün der Landschaft wie das Blau des Himmels und die Farbe der »Staffage« — alles wird einem bräunlichen Gesammtton untergeordnet, der das Ganze einheitlich zusammenhält. Keine ausgesprochene Farbe klingt mehr aus der dunklen Harmonie heraus.

640. J. Weenix: Todtes Wild. (Nach Rad. v. Raab.)

Jan van Goyen, der erste der Gruppe, ist an der Meeresküste zu Hause. Flüsse und Kanäle mit Kähnen, Fischern und Bauern, die Ufer der Maas mit ihren trägen Wogen, auf denen Fischerboote lautlos

6, 535 bis 537

dahingleiten, sind seine gewöhnlichen Themen. Das feuchtigkeitsdurchtränkte Braun ist für ihn ganz besonders bezeichnend.

6, 540 u. 541 7, 542 8, 543 Ein wenig farbiger wirkt *Salomon Ruysdael.* Namentlich das Laub ist nicht graubraun wie bei Goyen, sondern zartgrün getönt. Schlammige Gewässer, in denen sich sein Lieblingsbaum, die Weide spiegelt, kehren am häufigsten in seinen Bildern wieder.

IV, 547 7, 545, 548, 551 9, 546 10, 549 u. 550 Sein Neffe und Schüler *Jacob Ruysdael* wird mit Recht als grösster holländischer Landschafter gefeiert. Eine vornehme Galerieschönheit ist allen seinen Bildern eigen. Zugleich ist er vielseitiger als die andern, hat alles gemalt, was seine Heimath ihm bot: hundertjährige Eichen und Hügel mit Haidekraut, Sümpfe und stehende Gewässer, tiefschattige Wälder, in denen Heerden weiden, wilde Wasserfälle, die durch finstere Tannen brausen. Stärke, Gesundheit, Kraft sind die Worte, die man bei ihm gebraucht. Zugleich glaubt man aus seinen Bildern etwas Melancholisches, düster Schwermüthiges herauszulesen. Ruysdael gehörte wie Rembrandt zu den Künstlern, die von ihrer Zeit nicht verstanden wurden. Einsam, unter Sorgen ging er durchs Leben. Es liegt also Persönliches darin, wenn

394. Gerard Dou: Der Marktschreier. (Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

auch die Natur ihm nur Trübes und Schweres, Ernstes, Einsames, Drohendes zeigt.

Meindert Hobbema erscheint neben dem Elegiker Ruysdael als Idylliker. Bei ihm gibt es keine schweren Wolken, keine brausenden Wogen. Heiter und friedlich sind alle seine Werke, namentlich jene Mühlen in stiller Waldeinsamkeit, die er so gerne malt. Bei Ruysdael blickt die Natur hart, ernst, unnahbar auf den Menschen herab. Bei Hobbema ist sie ihm vertraut, ihm nahe, ihm freundlich. Hinter Bäumen lauscht heimlich ein rothes Ziegeldach. Sonnenstrahlen huschen über die Aeste und Blätter. »In einem kühlen Grunde da geht ein Mühlenrad« — dieser Vers umschreibt wohl am besten den ganzen Charakter seiner Kunst. 9, 570

397. Gerard Dou: Selbstbildniss. (Phot Hanfstängl.)

Wer darauf Werth legt, kann sich an der Hand dieser Landschaften binnen wenig Minuten zum »Kunstkenner« ausbilden. Sieht man im Vordergrund links einen gefällten Baumstamm, daneben einen gelbsandigen, von einer alten Buche überschatteten Fahrweg, während rechts sich ein Fernblick öffnet, so kann man schwören, dass das Bild von *Jan Wynants* herrührt. Breitet sich das Mondlicht — allerdings recht braun — über einsame Dünen, so sagt man: *Aart van der Neer*. IV, 579 u. 580 10, 576, 578, 581 11, 575 u. 582 6, 571

Sind Waldlichtungen mit Laubbäumen dargestellt, so
8, 552 ist *Antonis Waterloo* der Autor. Ein wenig verwirren
6, 474 u. 475 kann auf den ersten Blick *Albert Cuyp*. Er hat neben eigentlichen Landschaften Hirtenbilder und Lagerscenen gemalt, die mehr in das Stoffgebiet Wouwerman's übergreifen. Aber man erkennt ihn deutlich an der Beleuchtung, der sonnig goldigen Gluth, die seine Bilder durchzittert. Das Figürliche ist in der Regel nur ein Theilchen. Hauptsache ist der Himmel, der sich gelb leuchtend über dem Ganzen wölbt.

403. Gerard Dou: Das Tischgebet. (Phot. Bruckmann.)

Nachdem Holland selbst zur Genüge bearbeitet war, nahmen Andere das stoffliche Interesse zu Hülfe, um ihren Bildern neuen Reiz zu sichern, zogen in
IV, 566 u. 568 11, 567 die Welt und begannen fremde Gegenden darzustellen. *Allart Everdingen* vermittelte den Holländern die Kenntniss der Dinge, die es in Norwegen zu sehen gibt. Starrende Felsen und finstere Tannen, wilde Giessbäche und tosende Wasserfälle setzt er zu immer neuen Bildern zusammen, auf Grund von Studienblättern, die er als junger Mann auf Wanderungen im
10, 572 u. 573 11, 574 skandinavischen Gebirge gezeichnet hatte. *Hermann Saftleven* schilderte das Rheinthal. Andere wie *Jan Both*,

Nicolas Berchem, *Karel Dujardin*, *Johann Lingelbach*, *Jan Asselyn*, *Adam Pynacker* und *Jan Glauber* gingen nach Italien, versuchten die ernsten Linien und das glühende Licht des Südens zu malen, indem sie oft Scenen aus dem Hirten- und Bauernleben der Campagna beifügten. Dass sich in allen ihren späteren Werken eine gewisse Aeusserlichkeit bemerkbar macht, ist leicht erklärlich. Denn wenn ein Künstler zeitlebens von Reminiscenzen, von Studien zehrt, die er auf einer Reise gemacht hat, ohne neue frische Natureindrücke aufzunehmen, muss bald an die Stelle der Intimität und Mannigfaltigkeit die Routine und das Schema treten. Römische Bauern, bekleidet mit Ziegenfellen, Bäuerinnen, quer auf dem Esel reitend, Schafhirten, Maulthiertreiber und Dudelsackbläser, dazu im Hintergrund eine altrömische Wasserleitung, eine gebrochene Marmorsäule und das Fragment einer Statue — das sind die stets gleichbleibenden Versatzstücke, die diese Romfahrer nur in ihrer Stellung wechseln lassen, um jede andere Combination als neue Landschaft auszugeben.

IV, 588 592, 594, 599 7, 587, 597, 478 604 8, 583 bis 585, 605 9, 477, 589, 590, 600, 601 10, 593 22, 1403

407. Gerard Dou: Dame bei der Toilette. (Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Vor den Seebildern muss man sich ebenfalls jeder Erinnerung an moderne Leistungen entschlagen.

Solche unsteten, in ihrem Wechsel so schwer zu erhaschenden Naturerscheinungen in ihrer Ganzheit zu erfassen, wirklich die kristallene Transparenz der IV, 609 Wellen mit ihrer wechselnden Beleuchtung darzustellen, 6, 607 u. 608 haben erst die Maler der Gegenwart gelernt. Die 7, 610 Holländer *Simon de Vlieger*, *Jan Beerstraaten*, *Ludolf* 11, 612 u. 613 *Bakhuyzen* und *Willem van de Velde* interessiren sich für die See weit weniger, als für die Schiffe. Alle denkbaren Fahrzeuge, vom kleinen Fischerboot bis zum stolzen Dreimaster haben sie mit der Kenntniss alter Seeleute gemalt. Das Meer ist für sie nur das schiffbare Element und sie betrachten es mit dem ruhigen Seemannsauge des Capitäns, der ausrechnet, ob man eine Ueberfahrt machen kann.

409. F. v. Mieris: Austernfrühstück. (Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Auch die Maler von Architekturstücken und Stillleben sind leicht auseinander zu halten. Ist eine holländische Strassenpartie dargestellt mit rothen Backsteinhäusern, Brücken und geradlinigen Baumreihen, so heisst der Maler *Jan van* 10, 614 u. 615 *der Heyden*. Sieht man ein Kircheninneres mit schummerigem Licht, das durch die hohen Fenster hereinfällt, so liegt die Wahrscheinlichkeit vor, dass es von 9, 616 6, 617 *Hendrik van Vliet* oder *Antonis de Lorme* gemalt ist. Wird der Name Weenix genannt, so ist zwischen

Jan Baptista Weenix, dem Vater, und Jan Weenix dem Sohn, zu unterscheiden. Für den Vater, der lange in Italien gelebt, ist es bezeichnend, dass auf seinen Bildern immer antike Säulenruinen und italienische Prachtbauten vorkommen, unter denen sich irgend eine Scene aus dem Volksleben abspielt. Der Name *Jan Weenix* ist untrennbar von dem Begriff des todten Hasen. Um dieses sein Specialthier gruppirt er todte Pfauen, Schwäne, Fasanen, Rebhühner, Enten, nebst Jagdmessern und Flinten. Den Hintergrund bildet auf der einen Seite eine grosse Vase oder ein rothbrauner Vorhang, auf der anderen eine Parkansicht. München besitzt von ihm die ganze Folge von Bildern, die er im Auftrag des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz 1703/12 für dessen Jagdschloss Bensberg am Rhein malte.

6, 633
9, 634
IV, 638, 640 bis 646
6, 635 u. 636
11, 639

1399. Caspar Netscher: Die Dame mit dem Papagei. (Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Von »Frühstücksmalern« sind in der Pinakothek *Willem Claasz Heda*, *Willem van Aelst* und *Abraham Beyeren*, von Blumenmalern *Jan und Cornelis de Heem*, *Jan Huysum* und *Rachel Ruysch* vertreten. Alles ist geschmackvoll, alles ist vornehm. Eine Technik, die an sich schon Kunst ist, weiss das Geringste mit malerischem Zauber zu umkleiden. Die Geschicklichkeit der Mache kann kaum überboten werden. Oder

6, 621
7, 618, 619, 624
8, 623
9, 652, 654, 655
10, 620, 622, 627, 628, 656
11, 625, 626, 651, 653

1402. Caspar Netscher: Schäferscene. (Phot. Hanfstängl.)

doch! Ich merke zu meinem Schrecken, dass ich noch die eigentlichen Feinmaler vergessen habe. Und gerade sie sind echte Vertreter holländischen Geistes, echte Söhne jenes Holland, das zu Beginn des Jahrhunderts so thatvoll kräftig gewesen und ein Menschenalter später so deftig, verknöchert und pedantisch geworden war. Es ist merkwürdig. So viel Schönes damals in Holland entstand — gerade diejenigen, denen wir es danken, die Geist, Leben, Bewegung in das eintönige Schaffen brachten, starben im Elend. Nicht nur Rembrandt scheiterte, Frans Hals erhielt Armengelder. Ruysdael kam ins Spital, Hobbema wurde Steuereinnehmer, Pieter de Hooch Verwalter, Adriaen van de Velde hielt einen Leinwandladen. Dou und Mieris aber, die glatten, geistlosen Philister, wurden mit Preisen à la Meissonier bezahlt.

Das zeigt mehr als alles andere, was für engherzige, kleinliche Spiessbürger diese Nachkommen der Freiheitskämpfer geworden waren. Die eigenwillige
8, 401 9, 396 bis 398 402, 403 10, 393 bis 395, 399, 400, 404, 405, 407, 408, 11, 406
Grösse des Frans Hals', die stolze Genialität Rembrandt's war ihnen ein Aerger. In Dou und Mieris erkannten sie jubelnd die eigene Seele. In der That, holländischer als *Gerard Dou* kann man nicht sein. Es lässt sich nichts Langweiligeres denken als dieser Maler, der einst in Leyden, als der junge Rembrandt

443. Adriaen van der Werff: Die Verstossung der Hagar. (Phot. Hanfstängl.)

seine ersten spitzpinseligen Bilder malte, bei ihm eintrat und dann zeitlebens auf der Staffel stehen blieb, die für Rembrandt nur ein Sprungbrett gewesen war, sich in die Wolken zu erheben. Auch im XIX. Jahrhundert gab es noch eine Zeit, da man sich an Dou's Bildern erbaute: an diesem Charlatan, der seine Waaren anpreist, dem Jäger mit dem Hasen, der neugierigen Schuljugend und der wenig appetitlichen Waffelbäckerin, die er zur Erheiterung des Publikums in den Vordergrund setzt. Aber seitdem wir hinaus sind über diese Genremalerei schlimmster Sorte, seitdem wir bei Bildern nicht mehr nach dem novellistischen sondern nach dem malerischen Witz fragen, seitdem es uns unangenehm berührt, wenn ein Maler dasselbe kleine Motivchen, mit dem er einmal Erfolg gehabt, in perpetuum breittritt, war es mit dem Ruhme Gerard Dou's vorbei, und er wird höchstens noch als Urahn der grossen Species der Kitschmaler gepriesen. Das Motivchen, von dem ich spreche, ist die Fensternische. Wenn ein holländisches Bildchen recht witzlos und glatt, recht trocken und pedantisch gemalt ist und ein halbrundes Fenster aufweist, aus dem irgendwer, eine Magd, eine Dame, ein Herr herausschaut,

ist damit die Gewissheit für die Urheberschaft Dou's gegeben. Peinlich durchgeführte runzlige Köpfe, feinhaarige Mäntel und faltige Hände sind ausserdem seine besonderen Steckenpferde.

9, 409, 416, 419 10, 410 bis 415, 417, 418, 420 bis 423

Frans van Mieris unterscheidet sich von Dou dadurch, dass das Seidenkleid an die Stelle der wollenen Jacke, die vornehme Dame an die Stelle der runzligen Alten tritt. Ausser Dou hat ihn wohl Terborg beeinflusst. Er nahm ihm seine Federhüte, seine schillernden Atlaskleider und die gelben mit Schwanenpelz verbrämten Jäckchen. Nur Terborg's discreter vornehmer Colorismus erschloss sich ihm nicht. *Willem Mieris*, *Eglon van der Neer* und *Caspar Netscher* liefern weitere Varianten solch kleinlicher Stoffmalerei. Man bemerkt zugleich, wie zu der glatten, geleckten Mache noch eine fade Grazie tritt, etwas Rosiges, Süssliches, Parfürmirtes, banal Hübsches, das die Köpfe dem Niobetypus annähert. Säulen, Reliefe und andere antike Fragmente, die mit dem Gegenstand gar nichts zu thun haben, werden ganz unsachlich irgendwo angebracht. Schliesslich änderten sich dem Beiwerk zu Liebe die Stoffe selbst. Hatte man anfangs, während der Flitterwochen des jungen Holland, sich an Musikanten und Zahnreissern, an Quacksalbern und Rattenfängern gefreut, dann zur Zeit der Deftigkeit sich gelabt, wenn Dou eine Theekanne und einen Blumentopf, eine Majolikaschüssel und einen Besenstil recht naturgetreu malte, so kamen nunmehr tändelnde Schäferscenen von kalligraphischer Eleganz in Mode. Aus den Seehelden waren Börsenhelden, aus den Coloniengründern reiche Gewürzkrämer, aus den steifnackigen Demokraten behäbige Bourgeois geworden. Und die Söhne dieser Bourgeois

10, 435 u. 437 11, 468 u. 438 22, 1398 bis 1402

erstrebten Aristokratisches, beugten dankbar und tief den Nacken, wenn ein auswärtiger Potentat ihnen einen Hoftitel oder die Ritterwürde gab.

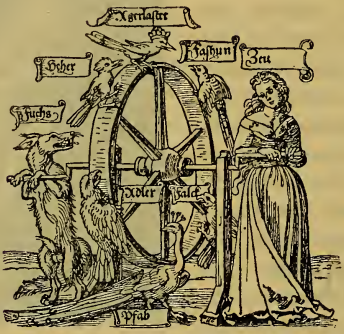
Hat also wirklich, wie in den Büchern zu lesen steht, *Gerard de Lairesse* die holländische Malerei todtgeschlagen, die Maler abgelenkt vom richtigen Wege, indem er ihnen predigte, das einzig Wahre sei der »grosse Stil«, nur indem sie das Studium der Antike mit dem der Italiener verbänden, könnten sie echte classische Kunstwerke hervorbringen? Nein, an der holländischen Malerei war nichts mehr todtzuschlagen. Sie hatte schon lange sich ausgelebt. Die classische Correktheit und akademische Kälte, in der sie endete, ist nur die letzte Phase ihres langsamen Siechthums. *Gottfried Schalcken* und *Adriaen van der Werff*, die als so schlimme Manieristen geschmäht werden, sind nicht schlechter als Dou und Mieris. Sie unterscheiden sich von ihnen nur dadurch, dass sie die zierliche, öde Mache, den glatten Porzellanstil jener Feinmaler auf Stoffe der Historienmalerei, auf Biblisches und Mythologisches übertragen. Eine Malerei, die schon lange kein grosser Gedanke mehr

21, 1347 u. 1348

451. Adriaen van der Werff: Die heil. Magdalena. (Nach Reproduction v. Piloty u Löhle.)

9, 431, 433, 434 10, 432 IV, 451 23, 438 bis 450, 452 bis 467

erwärmte, keine neue Idee durchzitterte, ist nun gänzlich erstarrt. Sie starb an Verknöcherung, an Philistergeist: zur nämlichen Zeit, als durch die französische Invasion 1672 auch die Weltstellung des holländischen Staates vernichtet wurde.



IX. Die Franzosen.

Die französische Malerei hatte, bevor sie die Führung in Europa übernahm, die gleichen Phasen wie die Kunst der anderen Länder durchlaufen. Anfangs überwog der niederländische, später der italienische Einfluss. Es brauchte gar nicht berichtet zu werden, dass *Jean Clouet,* der be- 21, 1314
rühmte Hofmaler Franz I., ein eingewanderter Vlaame war. Man würde den Zusammenhang mit den alten Niederländern deutlich aus dem Stil seiner Bildnisse ersehen. Der photographische Apparat kann eine Physiognomie nicht genauer, nicht eingehender spiegeln. Nicht nur die Einzelheiten des Kostüms sind mit unbeschreiblicher Genauigkeit wiedergegeben. Auch in den Köpfen ist so viel Charakter condensirt, die Farbe ist so leicht und klar, dass seine Porträts nicht nur

Meisterwerke von Aehnlichkeit, auch hervorragende Kunstwerke sind. *François Clouet*, der 1540 seinem Vater als Hofmaler nachfolgte, — in der Pinakothek
21, 1315 mit einem Porträt der Herzogin Claudia von Lothringen vertreten — hat ebenfalls noch diesen strengen, festen Stil, wenn er auch ein wenig weltmännischer, ein wenig abgerundeter als sein Vater ist. Die Franzosen feiern ihn als ihren Holbein, und diese Parallele trifft zu.

1315. François Clouet: Porträt der Herzogin Claudia von Lothringen. (Phot. Hanfstängl.)

In der »grossen Malerei« hatte sich unterdessen schon ein jäher Scenenwechsel vollzogen. In Frankreich begannen die Beziehungen zu Italien besonders früh und wurden länger als in den andern Ländern aufrecht erhalten. Noch zur Zeit, als in Spanien sich eine grosse nationale Kunst erhob, als Zurbaran seine Wunderwerke kühnen Naturalismus schuf, als in Flandern Rubens aufgetreten war mit seinen derben kraftstrotzenden Bildern und in Holland Rembrandt seine Laufbahn begann, hielt Frankreich den Zusammenhang mit Italien aufrecht. Theils sind die Künstler Akademiker, theils Naturalisten. Immer aber steht ein Italiener als Spiritus rector dahinter.

Simon Vouet, in der Pinakothek mit einer Madonna vertreten, ist der flaueste dieser Romanisten, ebenso elegant und nichtssagend wie Guido Reni, den er als Meister verehrte. 21, 1320

Caravaggio, dem von Spaniern Ribera, von Vlaamen Rombouts, von Holländern Honthorst gefolgt war, fand seinen französischen Nachfolger in Jean de Boulogne genannt *le Valentin.* Landsknechte, die beim Würfelspiel in Streit gerathen oder in der Kneipe mit ihren Dirnen musiciren, kehren am häufigsten in Valentin's Werken wieder. Selbst wenn er zuweilen biblische oder mythologische Stoffe malt, wie die »Dornenkrönung« oder »Herminia bei den Hirten«, sind seine Bilder von jener derben naturalistischen Wucht, die er dem Caravaggio absah. Höchstens ein gewisser Ueberschuss an schönen Gesten verräth den Franzosen. XII, 1317 bis 1319

Salvator Rosa und Michelangelo Cerquozzi erhielten ihr französisches Gegenstück in *Jacques Courtois* genannt le Bourguignon. Staub und Pulver, Landsknechte zu Pferd und zu Fuss, die um ein Schloss, eine Brücke, eine Festung kämpfen — das ist der gewöhnliche Inhalt seiner Bilder. Der dunkle, von grellen gelben Wolken durchzogene Himmel zeigt deutlich die Abkunft von der Caravaggioschule. Mit einem ähnlichen Bild ist *Sebastien Bourdon* in der Pinakothek vertreten. Zigeuner und Bettler haben in der Campagna Halt gemacht. Ein interessantes Volksstück, das noch wahrer wirken würde, wenn die Haltung der armen Leute einfacher, die Composition weniger schön, die Mache weniger elegant wäre. Es verräth sich, dass Bourdon ein Prestigiateur war, der bald in dieser, bald in jener Maske auftauchte. XII, 1333 u. 1334 XII, 1332

1321. Nic. Poussin: Die Beweinung Christi. (Phot. Bruckmann.)

Poussin ist, obwohl gerade er zeitlebens in Rom lebte, wohl in seinem ganzen Wesen der erste wirkliche Franzose. Es gibt keine Parallele für ihn — das macht ihn zu einem Unicum. Wohl empfinden wir Deutsche vor Poussin's Bildern nur langweilige Correctheit, Abgewogenheit und Exaktheit. Nichts Unerwartetes, nichts Poetisches, nichts was zum Träumen einladet, findet sich. Alles ist gewollt, gewusst. Das Getriebene der Arbeit und die harte Farbe verbinden sich zu einem schwer geniessbaren Ganzen. Selbst der Aufbau seiner Bilder ist von kalter Berechnung. Die Gestalten müssen sich knieen und bücken, wenn sachlich gar keine Veranlassung vorliegt, nur damit die Composition eine fest umrissene mathematische Figur ergibt. Aber gerade in solchen Dingen zeigt sich der Franzose, der Zeitgenosse des Descartes und Corneille. Als solcher suchte Poussin mit allen Mitteln des Verstandes die Gesetze zu ergründen, nach denen die alten Meister
21, 1323 unbewusst schufen. Wie sein eigenes Porträt scharfe, wie in Erz gegossene Züge hat, so ist auch seine Kunst spartanisches Eisen. Es geht etwas unerbittlich Strenges, Bronzenes, Steinernes, ein wahrhaft römischer Hauch durch seine Bilder wie durch Corneille's Tragödien. Während die Anderen, die damals nach

1326. Claude Lorrain: Idyllische Landschaft bei Sonnenuntergang.
(Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Italien zogen, nur Italiener nachahmten, suchte Poussin an der Quelle, bei den Griechen und Römern Rath. Statt Phrasenhaftigkeit und Routine herrscht bei ihm klassische Einfachheit. Und — was ihm weiter eine abweichende Stellung einräumt: mit demselben Eifer wie die Griechen und Römer studirte er die Natur. Während im Stil der Andern die Landschaft gar keine oder nur eine decorativ äusserliche Rolle spielte, war Poussin der erste grosse französische Landschafter. Die beiden Bilder der Pinakothek — eine Beweinung Christi und die Darstellung der Midassage — sind wenigstens für seine archäologischen Tendenzen bezeichnend. XII, 1321 u. 1322

Als Landschafter vollendete *Claude Lorrain*, was Poussin begonnen hatte, und es gehört kein Scharfsinn dazu, sowohl in den Stoffen, wie in der Composition seiner Bilder den Zusammenhang mit Poussin zu erkennen. So gern er zuweilen Bauernfeste oder Hirten mit ihren Heerden malt, opfert er doch ebenso häufig dem Geschmack Poussin's, indem er seine Paläste und Häfen zum Schauplatz grosser historischer Scenen macht, zu einer Bühne, wo antike und biblische Gestalten sich in gravitätischer Würde bewegen. Im Vordergrund ist meist coulissenartig eine mächtige XII, 1324 bis 1327

1327. Claude Lorrain: Seehafen bei Sonnenaufgang. (Phot. Bruckmann.)

Baumgruppe oder ein Tempelbau vorgeschoben, damit der Hintergrund desto vertiefter erscheint, in der Ferne zeigt sich stets ein classischer Höhenzug. Daraus ergibt sich, wie bei Poussin, eine Familienähnlichkeit aller seiner Bilder. Was ihnen ihre Manigfaltigkeit gibt und ihn von Poussin trennt, ist die Beleuchtung. Claude hätte zeitlebens ganz die nämlichen Tempel, die nämlichen Baumgruppen malen können und wäre doch nicht eintönig. Denn das Licht, das zwischen den Dingen wogt, ist immer verschieden, und Claude war der Erste, dessen Auge sich diesem Lichtweben öffnete. Was ihn reizte, war gar nicht das zeichnerische Motiv, sondern die Lichtstimmung. Viele vor ihm hatten einen röthlichen oder gelben Kreis als Sonne am Himmel angebracht. Aber noch keiner hatte die Sonnenstrahlen gemalt, die sich durch die Wolken schieben, sich an den Colonnaden marmorner Paläste brechen. Das Vibriren der Atmosphäre, der Dunst der Mittagsschwüle, das Leuchten des Himmels bei Sonnenuntergang, das Schaudern der Natur bei Sonnenaufgang — diese ganz modernen Probleme hat er sich bei seinen Bildern gestellt. Ein Sonnenanbeter, der wie die Motte ums Licht kreiste, vollendete er, was in Holland Cuyp andeutete. Un

erst im XIX. Jahrhundert kam einer, der ihn noch übertraf: William Turner, der grosse englische Lichtmaler, der von Claude's Bildern in der Londoner Nationalgalerie seinen Ausgang nahm.

Louis le Nain, der nie in Italien war, sondern eher mit den Holländern, mit Frans Hals und Terborg zusammenhängt, war in anderem Sinn ein merkwürdiger Meister und würde, wenn die »Porträtsitzung« 21, 1339
der Pinakothek nicht zu unbedeutend wäre, einen längeren Excurs erfordern. Im Vorbeigehen sei nur erwähnt, dass von ihm die ältesten Arbeiterbilder herrühren: eine Schmiede und eine Heuernte, vor denen man im Louvre erstaunt stehen bleibt, da sie unerhört sind in der Zeit der Bambocciaden und erst im XIX. Jahrhundert durch Millet, Courbet und Menzel ihre Fortsetzung fanden.

Das war im Wesentlichen das Ergebniss der französischen Kunstentwicklung bis 1650. Frankreich hatte einzelne grosse Persönlichkeiten, die aber eine »französische Schule« um so weniger bildeten, da sie meistens im Ausland arbeiteten. Damit die französische Kunst ein Ganzes werde, war es nothwendig, dass der Schwerpunkt der Kunstthätigkeit von Rom nach Paris verlegt wurde, dass neue grosse Aufgaben an die Künstler herantraten. Diese Zeit brach mit Ludwig XIV. an. Die Franzosen nennen bekanntlich das Zeitalter Ludwigs XIV. le grand siècle, und diese Bezeichnung ist in gewissem Sinne berechtigt. Kein Herrscher der Welt machte in grossartigerem Maassstab die Kunst sich dienstbar, keiner ist wie Ludwig XIV. vom Begriff des »Gesammtkunstwerkes« ausgegangen. Der Louis XIV.-Stil arbeitet im Grossen: mit Malerei und Sculpturen, mit Bauten und Gärten, mit Bäumen und

Wasser. Der Palast mit seinen decorirten Sälen, seinen Höfen und Treppenhäusern, seinen Parkanlagen, Cascaden und Statuen — das alles zusammen ist erst das Kunstwerk, jedes einzelne darin nur decoratives Element.

Damit ist gesagt, dass gerade diese Werke nicht vertragen, aus ihrer Umgebung gerissen zu werden, dass sie als Theile eines grossen Ganzen gar nicht beanspruchen, für sich selbst als Kunstwerke betrachtet XII, 1335 zu werden. *Lebrun* war ein schneidiger General, der u. 1336 in Versailles ein ganzes Regiment von Künstlern wie Rekruten nach seinem Commando exerciren liess. Aber in Tafelbildern, wie der Münchener Magdalena und der Vision des Johannes unterscheidet er sich XII, 1338 nicht vom kleinsten der Bolognesen. *Mignard* hat ungeheure Mauerflächen mit Fresken bedeckt. Aber seine Madonnen — die berühmten »Mignarden« — haben in ihrer Weichlichkeit und Fadheit nur in denen Sassoferrato's ihr Gegenstück. Der Einzige, der ein Innenleben auszusprechen hatte, war wohl *Eustache le Sueur*, ein schüchterner, zarter Meister, vor dessen stillen Bildern man gern im Louvre verweilt. Aber selbst an ihm, dem Elegiker und feinen Coloristen, ging das Grundübel der Zeit, mit fremden Formen zu arbeiten, nicht spurlos vorüber. Ist die kleine 21, 1331 Skizze der Messe Ludwigs IX. ausserordentlich reizvoll in lichten Tönen zusammengestimmt, so sieht man XII, 1330 aus der grossen Darstellung Christi im Hause des Lazarus, wie kalt und langweilig er wurde, wenn er sich zu Füssen Rafael's setzte.

Viel gesunder und kraftvoller als diese Erzeugnisse der »grossen« Kunst wirken die Bildnisse. Nicht nur *Philippe de Champaigne*, der noch der älteren Generation

angehörte — in der Pinakothek mit einem Bildniss des Marschalls Turenne vertreten —, war ein ernster sachlicher Meister, schlicht, vornehm und einfach. Auch bei *Rigaud* und *Largillière*, den eigentlichen Geschichtschreibern der Epoche Louis XIV., oder bei *Joseph Vivien*, den sich die bayerischen Kurfürsten aus Paris verschrieben, muss man sich hüten, anscheinend phrasenhafte Elemente, die auf Rechnung der Zeit kommen, auf Rechnung der Maler zu setzen. Sie malten, was sie sahen, übertrieben nicht den grossrednerischen Ton und die ceremoniellen Manieren ihrer Modelle, sondern zeigten sie so pomphaft repräsentirend, wie sie im Leben waren.

XII, 1340

XII, 1354, 1365, 1356 bis 1358

1340. Philippe de Champaigne: Bildniss des Feldmarschalls Turenne. (Phot. Hanfstängl.)

Sachlichkeit, fast zu viel Sachlichkeit, ist auch das Charakteristicum *Frans van der Meulen's*, dessen Name, obwohl er Vlaame war, von dem Ludwigs XIV. sich nicht trennen lässt. Er war sein militärischer Biograph, der Illustrator seiner Schlachten, Städtebelagerungen und festlichen Einzüge. Landschaftlich sind seine Bilder sogar feiner, als solch rein registrirende Werke es verlangt hätten. Gleichwohl betrachtet man sie mit ebenso geringer Begeisterung, als wenn man ein Geschichtswerk über Ludwig XIV. liest.

XII, 1342 bis 1345

21, 1363 u. 1364 Erwähnen wir noch ein paar Stillleben des halbflandrischen *Alexandre Desportes*, dessen officielle Thätigkeit darin bestand, die Jagdhunde des grossen Königs zu porträtiren, und ein grosses Bild *Jean Baptiste Monnoyer's*, unter dessen Händen selbst die Blume etwas sehr Feierliches, Steifes, Versteinertes wurde, ohne Grazie, Frische und Biegsamkeit, so ist damit alles aufgezählt, was in der Pinakotkek an das Zeitalter des Sonnenkönigs erinnert. Und man bedauert kaum, dass so wenig Proben vorhanden sind. Wären mehr da, würde desto deutlicher hervortreten, wie viel bombastische Hohlheit und kühl berechnender Academismus sich unter der glänzenden Hülle verbarg. Alles ist pompös aber leer, majestätisch aber wenig fein. Die Religion, die Geschichte, das Leben, alles wird auf ein Schema zugeschnitten, mit Allegorie und Theater verbrämt. Dem entspricht die Ausführung: sie ist sehr geschickt, blendend aber unpersönlich. Der ésprit gaulois trägt noch würdevolle italienische Maske. Erst im XVIII. Jahrhundert, der Epoche des Rococo, entdeckte Frankreich sich selbst.

XII, 1346

X. Das XVIII. Jahrhundert.

Heute steht das XVIII. Jahrhundert im Mittelpunkt des Interesses. Man möchte sagen: War das XVII. Jahrhundert die Zeit höchster Kraftentfaltung, so ist das XVIII. die der höchsten Verfeinerung. War das XVII. das Jahrhundert der Leidenschaft und Derbheit, so bedeutet das XVIII. Grazie und Eleganz. Die Architektur, die vorher grosse Kirchenbauten hatte erstehen lassen, schafft jetzt die feinsten Schlösser und Landhäuser. An die Stelle der wuchtigen Profilirungen des Barock, die noch auf dem Princip der Renaissance beruhten, tritt ein tändelndes zartes Ornament, das den Japanern das geistvoll Unsymmetrische, Capriciöse seines Blumen- und Rankenwerks entlehnt. Die Plastik, die im XVII. Jahrhundert

ins Colossale gegangen war, wird zur Kleinkunst, die nicht mehr Kirchen und Parkanlagen mit monumentalen Gruppen bevölkert, sondern für den Salon, für das Boudoir arbeitet. Nicht Stein, Marmor und Bronce, sondern Gold, Silber, Fayence und Porzellan ist ihr Material. Namentlich die Porzellanfiguren des XVIII. Jahrhunderts sind für die neuere Kunst von derselben Bedeutung wie die Terakotten für die griechische. Auch die Malerei hat nicht mehr der Religion, dem Königthum allein zu dienen. Ein neues lebenslustiges Geschlecht, der frommen Märtyrer und heidnischen Helden müde, will sein eigenes bestrickendes Abbild im Spiegel der Kunst sehen. So geht das XVIII. Jahrhundert auf dem von den Holländern beschrittenen Wege weiter. Nur ist die Kunst ebenso vornehm wie die der Holländer derb war, ebenso aristokratisch wie jene bürgerlich, ebenso leicht geschürzt wie jene philisterhaft. An die Stelle der dicken behäbigen Matronen treten schlanke Damen mit dünner Wespentaille und knisternder Seidenrobe, an die Stelle der grinsenden Bauern elegante Cavaliere mit seidenen Strümpfen und dem Degen an der Seite.

Damit ging selbstverständlich eine Umwälzung der Farbenanschauung Hand in Hand. Die Bilder des XVII. Jahrhunderts, entweder für düstere Kirchen oder wie in Holland für das schummerige Licht kleiner Stuben bestimmt, waren gewöhnlich dunkel gehalten. Oder sie sprühten in den leuchtendsten Farben wie bei Rubens. Das XVIII. Jahrhundert kann weder das Dunkle noch das Sprühende vertragen. Das Dunkle nicht, weil es nicht in diese hellen, vom Kerzenglanz venezianischer Lüster durchflossenen Räume passte; die vollen sprühenden Farben nicht,

weil sie dem Auge weh thun und leicht schreien. In ganz lichten, leichten, gebrochenen Tönen wird gearbeitet. Die Oelmalerei wird alles Oeligen, Fetten, Schweren entkleidet. Neue Techniken wie die Pastellmalerei treten hervor. Nur sie konnte diese flüchtigen Blumennaturen wiedergeben mit dem feuchtschimmernden Auge und dem leichten Puder im Haar.

1376. Chardin: Köchin. (Phot. Hanfstängl.)

Antoine Watteau steht, wie man weiss, an der Schwelle des Jahrhunderts. Poet und Romantiker, heimisch in den elysischen Gefilden und zugleich in der Wirklichkeit, unerschöpflich in Capricen und Kostümen, brachte er ein neues Ideal, gab einer neuen Welt das Leben. An die Stelle der pomphaften Nichtigkeit und feierlichen Langweile von früher trat eine geistsprühende, leichte kokette Kunst. Zugleich kommt in die decorative Malerei eine neue Note. Auch sie nahm jene Wendung ins Freie, sinnlich Reizvolle, capriciös Geistreiche, die Watteau dem Sittenbild gab. Der letzte grosse Meister Italiens, Giovanni Battista Tiepolo, sprengte das alte Gehäuse. Wo vorher steife Rhythmik geherrscht, ist bei ihm springende Laune und pittoreske Nervosität. Die Freiheit der Disposition, die ungezwungene, unsymmetrische Anordnung an Stelle des schweren archi-

1271. G. B. Tiepolo:
Die Anbetung der heil. drei Könige.
(Phot. Bruckmann.)

tektonischen Aufbaus ging von ihm auf Lemoine und Boucher, seine französischen Nachfolger, über.

Doch dieses schaffensfrohe, schaffenskräftige Jahrhundert liess nicht nur die aristokratische Kunst der Vergangenheit ausklingen. Es bereitete zugleich die des XIX. Jahrhunderts vor, die, mehr menschlich, mehr gedankenhaft, nicht nur das Leben verschönern, sondern mitreden, mitkämpfen will für ernste in der Zeit liegende Ziele. In England schwingt Hogarth als puritanischer Bourgeois den derben Knüttel der Moral. In Frankreich gibt Greuze in seinen kindlichen Mädchenköpfen dem fast perversen Ideal einer Décadencezeit schlagenden Ausdruck, malt aber zugleich jene moralisch-didaktischen Bilder, die eine ganze Tugendepidemie in Frankreich entfesselten. Ja, man hatte nach dem prickelnden Sect des Rococo sogar Lust auf einfaches Schwarzbrot bekommen. Es tritt Chardin auf, der einfache feine Meister, der das Familien- und Kinderleben mit so zarter Versenkung schildert.

Die anderen Länder hatten keine so grossen Erscheinungen aufzuweisen, doch ist die Tendenz auch hier die gleiche. In Deutschland wurde Chodowiecki der Maler des Bürgerthums, und selbst die italienische Kunst endete mit einem »Genremaler«, dem Venezianer Rotari, der so hübsche Bilder aus dem Kinderleben — Buben und Mädchen beim Spiel oder bei der Schularbeit — malte.

1274. Pietro Rotari: Genrescene. (Nach Reproduction v. Piloty u. Löhle.)

Auch die Porträts zeigen, dass eine neue Generation auf den Schauplatz tritt. Auf die freundlich heiteren Minister, galanten Erzbischöfe und anmuthigen Marquis der Rococomaler folgen Menschen mit ausdrucksvollen denkenden Köpfen, harte in der Schule des Lebens gefestete Charaktere. In England arbeiten Reynolds, Gainsborough und Raeburn, in deren Bildnissen die ganze englische Geschichte des XVIII. Jahrhunderts vorüberzieht. In Deutschland war es eine glückliche Fügung des Schicksals, dass Anton Graff's Thätigkeit in die Zeit des erwachenden deutschen Geisteslebens fiel, dass seine markige Kunst die Züge unserer Classiker in documentarischer Treue überlieferte.

Selbst die Landschaftsmalerei verfolgte seit dem Auftreten Rousseau's eine neue Bahn. Noch das

1426. Balthasar Denner: Bildniss eines alten Mannes. (Phot. Hanfstängl.

XVII. Jahrhundert hatte die Natur mit der Gartenscheere geordnet. Dem streng abgezirkelten, steif abgemessenen Gartenstil entsprach — von den Holländern abgesehen — eine Landschaftsmalerei, die eine abstracte Schönheit der Massen und Linien anstrebte, durch die Staffage classischer Ruinen die Gedanken auf die Welt des Alterthums richten wollte. Jetzt lenkten alle Völker in die Bahnen der Holländer ein, gingen von der edlen, stilisirten Natur zur göttlich schönen, unverbesserten Natur zurück. In England wurde Gainsborough der Vater des paysage intime. In Frankreich malte Joseph Vernet seine Küstenlandschaften, Hafenansichten und Seestürme, oft mit decorativ äusserlichen Beleuchtungseffekten, zuweilen aber mit einem Stimmungsgehalt, dass sie wie Vorboten der romantischen Stimmungsmalerei wirken. Selbst in den Bildern des Architekturmalers Bernardo Canaletto webt oft ein so feines atmosphärisches Leben, das Wasser ist so klar, der Farbenton ein so zartes Grau, dass sie, obwohl nur Gebäude und Strassen dargestellt sind, doch den Eindruck vornehmer, intimer Landschaften machen.

Freilich war es zwecklos, das alles zu erzählen, da es nicht mit Beispielen belegt werden kann. Nicht

nur in München bildet das XVIII. Jahrhundert die schwächste Partie der Sammlung. Es gibt überhaupt noch keine Galerie, in der es voll zum Rechte käme. Das Interesse für alle diese Meister ist noch zu jung, als dass sie schon in den Museen den gebührenden Platz hätten finden können.

1432. Angelika Kauffmann. Selbstbildniss. (Phot. Hanfstängl.)

Um Watteau in Deutschland kennen zu lernen, muss man das Berliner Schloss besuchen. In der Pinakothek fehlt er, und das grosse Jagdbild von *François Lemoine* oder die galante Gartenscene von *Leprince* gibt in keiner Weise für das Fehlen dieses Meisters der Grazie Ersatz. Das beste französische Bild aus dem XVIII. Jahrhundert ist die »Köchin« von *Chardin*. Das war ein Realist allerfeinster Marke. So wenig Interesse inhaltlich seine Bilder bieten, so interessant sind sie künstlerisch. Die Kunst verbirgt sich hinter einer unsäglichen Einfachheit, die um so mehr fesselt, je seltener sie zu allen Zeiten war. Zugleich ist sein feiner Sinn für kühle Farbenwerthe, seine vornehm tonige Malerei gerade unserer Zeit überaus sympathisch. Ausserdem ist *Pesne* mit einem Mädchenbild — halb Porträt, halb Stillleben, *Greuze* mit einem nicht prägnanten Beispiel seiner Backfischköpfe und *Vernet* mit acht ungleichwerthigen Landschaften vertreten.

XII, 1362
21, 1375
21, 1376
21, 1366
21, 1377
21, 1368 u. 1369
XII, 1370 bis 1374

Was die Italiener anlangt, so bleibt man mit freudigem Entzücken vor einer Anbetung der Könige
IX, 1271 stehen, die den grossen Namen *Tiepolo* trägt. Denn Tiepolo war nicht nur der gewaltige Decorateur, dessen strahlende Kunst das Treppenhaus des Würzburger Schlosses in einen Raum verwandelte, der an wahrhaft fürstlichem Glanz einzig dasteht in deutschen Landen. Seine Oelbilder zeigen ihn von anderer Seite. Katholische Sinnlichkeit und exotische Reiseromantik, jubelnde Farbenlust und ein pikanter Sinn für feinschmeckerisch blasse Harmonien klingen in seinen Werken seltsam durcheinander. Zugleich scheint mit ihm eine neue Epoche der Frauenmalerei zu beginnen. Das Ideal der Renaissance war eine königlich machtvolle, ein wenig animalische geistlose Schönheit. Tiepolo erscheint damit verglichen als ein Abstractor von Quintessenz, pflückte statt der gewöhnlichen rothen Rosen, die die Frühern geliebt hatten, bleiche Theerosen mit betäubendem Duft. Seine Madonnen sind Cameliendamen von geisterhafter Blässe, mit todtkranken bezaubernd tiefen Augen, bleichsüchtige Comtessen mit nervösen weissen Händen, die die Aufregungen des Spiels und alle zarten Sensationen einer überfeinerten

1433. Anton Graff: Selbstbildniss. (Phot. Hanfstängl.)

Liebe kennen. Noch kein Früherer hatte diese Mischung von raffinirter Sinnlichkeit und orientalischer Verträumtheit, von bleicher augenumränderter Müdigkeit und zitternder Lebenslust. Er brauchte nichts, als die Madonna des Münchener Bildes geschaffen zu haben, so stünde er den grössten Frauenmalern aller Epochen zur Seite. Die beiden geistreichen Skizzen zur Geschichte der Iphigenie sind weitere Beispiele seiner pathologisch feinfühligen, ganz modernen Kunst. Ausserdem lernt man *Bernardo Belotto* mit mehreren Canalansichten, *Rotari* mit einigen seiner Mädchenbilder und *Batoni*, den Maler der bekannten Dresdener Magdalena in einem Selbstbildniss kennen.

20, 1272 u. 1273

20, 1267 bis 1270

IX, 1274 u. 1275

20, 1276

Am lückenhaftesten ist die Vertretung Deutschlands. Man sieht ein paar Landschaften eines gewissen *Beich*, keck gemalt aber gleichgültig, und ein Frauenporträt des massiven, schwerfälligen *Kupetzky*. *Balthasar Denner*, der philisterhafte Feinmaler, ist mit zweien jener Bildnissköpfe vertreten, die wegen der mikroskopischen Wiedergabe von Runzeln und Hautfältchen einst ebenso imponirten, wie sie wegen ihrer glatten, kalt glasigen Farbe dem Auge weh thun. Von *Rafael Mengs*, dem Freunde Winckelmanns, und *Angelika Kauffmann*, der Freundin Goethe's, ist ein Selbstbildniss da. Desgleichen von dem Dresdener *Anton Graff*, während dessen Münchener College, der ebenso kraftvolle Johann Edlinger, in der Neuen Pinakothek den Reigen der »Modernen« eröffnet.

XII, 1423 u. 1424

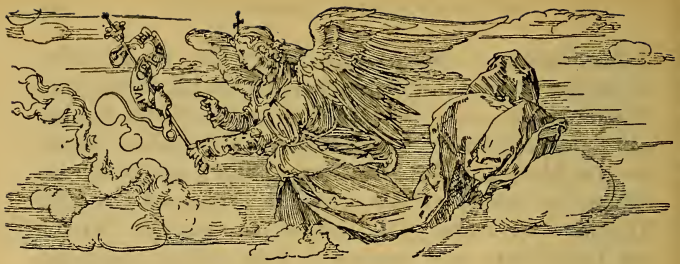
XII, 1425

22, 1426 u. 1427

XII, 1431

XII, 1432

XII, 1433



Künstlerverzeichniss.

Seite

Aelst, Willem van, geb. in Delft 1620, gest. 1683 . . 265
Albani, Francesco, geb. in Bologna 1578, gest. das. 1660 150
Albertinelli, Mariotto, geb. in Florenz 1474, gest. das. 1515 132
Altdorfer, Albrecht, geb. vor 1480, gest. in Regensburg 1538 89
Antolines José, geb. in Sevilla 1639, gest. in Madrid 1676 167
Apt, Ulrich, thätig in Augsburg 1486—1532 112
Arpino, Cavaliere d', eigentlich Giuseppe Cesari, geb. in Rom 1568, gest. das. 1640 138
Artois, Jacques d', geb. in Brüssel 1613, gest. das. 1665 . 219
Asselyn, Jan, geb. zu Dieppe 1610, gest. in Amsterdam 1660 263

Backer, A. Jacob, geb. zu Haarlingen 1608, gest. in Amsterdam 1651 242
Bakhuysen, Ludolf, geb. zu Emden 1631, gest. zu Amsterdam 1708 264
Baldung, Hans, gen. Grien, geb. zu Schwäbisch Gmünd vor 1480, gest. zu Strassburg 1545 102
Balen, Hendrik van, geb. in Antwerpen 1575, gest. das. 1632 193
Barroccio, Federigo, geb. zu Urbino 1528, gest. das. 1618 137
Basaiti, Marco, geb. in Venedig, gest. das. nach 1521 . 60
Bassano, Jacopo (da Ponte), geb. zu Bassano 1510, gest. das. 1592 129
Batoni, Pompeo Girolamo, geb. in Lucca 1708, gest. in Rom 1787 289

Seite

Beerstraten, Jan, geb. in Amsterdam 1622, gest. das. 1687 264
Bega, Cornelis, geb. in Haarlem 1620, gest. das. 1664 . 248
Beham, Barthel, geb. in Nürnberg 1502, gest. in Italien 1540 89
Beich, Franz Joachim, geb. in München 1665, gest. das. 1748 289
Belotto, Bernardo, s. *Canaletto*.
Berchem, Nicolas, geb. in Haarlem 1620, gest. in Amsterdam 1683 263
Beyeren, Abraham van, geb. 1620 im Haag, gest. in Alkmaar 1675 265
Biset, Karl Emanuel, geb. zu Mecheln 1633, gest. zu Breda 1685 218
Bles, Herry met de, geb. um 1480 zu Bouvignes, gest. nach 1521 in Lüttich 72
Bloemart, Abraham, geb. zu Gorkum 1564, gest. zu Utrecht um 1658 224
Boel, Pieter, geb. in Antwerpen 1622, gest. in Paris 1674 221
Bol, Ferdinand, geb. in Dordrecht 1611, gest. in Amsterdam 1680 242
Bordone, Paris, geb. in Treviso 1500, gest. in Venedig 1570 127
Both, Jan, geb. in Utrecht um 1610, gest. das. um 1651 262
Botticelli, Sandro, geb. in Florenz 1446, gest. das. 1510 . 53
Bourdon, Sebastien, geb. zu Montpellier 1616, gest. in Paris 1671 273
Bouts, Dirk, geb. in Haarlem nach 1400, gest. in Löwen 1475 19
Brakenburgh, Richard, geb. 1650 in Haarlem, gest. das. 1702 248
Breenberg, Bartholomäus, geb. 1600 zu Deventer, gest. in Amsterdam 1660 234
Brekelenkam, Quirin, thätig in Leiden 1648 bis 1668 . . 253
Breu, Georg, thätig 1500—1536 in Augsburg 93
Bril, Paul, geb. in Antwerpen 1554, gest. in Rom 1626 . 193
Brouwer, Adriaen, geb. um 1605 wahrscheinl. zu Oudenaerde in Flandern, gest. 1638 in Antwerpen 217
Brueghel Jan, d. Aeltere, geb. in Brüssel 1568, gest. in Antwerpen 1625 193
Bruyn, Bartholomaeus, geb. in Köln 1493, gest. das. 1556 . 139
Burgkmair, Hans, geb. 1473 in Augsburg, gest. das. 1531 110

Canaletto, Bernardo, geb. in Venedig 1720, gest. in Warschau 1780 289
Canlassi, Guido, gen. Cagnacci, geb. 1601 zu Castel S. Arcangelo bei Rimini, gest. in Wien 1681 . . . 150

Seite

Cano, Alonso, geb. in Granada 1601, gest. das 1667 . . 166
Cantarini, Simone, geb. zu Oropezza bei Pesaro 1612, gest. in Verona 1648 150
Capelle, Jan van de, thätig in Amsterdam 1650—1680. . 243
Caravaggio, Michelangelo Meresi da, geb. 1569 zu Caravaggio bei Bergamo, gest. 1609 zu Porto d'Ercole in Süditalien 151
Cardi, Lodovico, gen. il Cigoli, geb. in Cigoli bei Florenz 1559, gest. in Rom 1613 150
Careño de Miranda, Juan, geb. 1614 zu Aviléz in Asturien, gest. 1685 in Madrid 165
Carracci, Annibale, geb. 1560 in Bologna, gest. 1609 in Rom 150
Carracci, Lodovico, geb. 1555 in Bologna, gest. das. 1619 150
Castiglione, Giov. Benedetto, geb in Genua 1616, gest. das. 1660 154
Cavedone, Giacomo, geb. 1577 zu Sassuolo bei Modena, gest. in Bologna 1660 150
Cerquozzi, Michelangelo, geb. in Rom 1602, gest. das. 1660 154
Champaigne, Philippe de, geb. in Brüssel 1602, gest. in Paris 1674 278
Chardin Jean Bapt. Siméon, geb. in Paris 1698, gest. das. 1776 287
Cignani, Carlo, geb. in Bologna 1628, gest. zu Forli 1719 150
Cima da Conegliano, geb. zu Conegliano bei Treviso, thätig zwischen 1489 und 1508. 61
Cimabue's Schule, erstes Viertel des 14. Jahrhunderts . . 4
Claude Lorrain, geb. um 1600 in Lothringen, gest. 1682 in Rom 275
Cleef, Joos van, thätig 1511 bis nach 1554 in Antwerpen 140
Clouet, François, geb. zu Tours um 1500, gest. in Paris um 1572 272
Clouet, Jean, geb. wahrscheinl. in den Niederlanden, gest. um 1540 in Paris 271
Codde, Pieter, geb. 1599 zu Amsterdam, gest. das. 1678 . 231
Coello, Clodio, geb. 1621 in Madrid, gest. das. 1693 . . 167
Cornelisz, Cornelis, van Haarlem, geb. 1562 in Haarlem, gest. das. 1638 224
Correggio, eigentlich Antonio Allegri, geb. 1494 zu Correggio bei Modena, gest. das. 1534. 131
Cosimo, Piero di, geb. 1462 in Florenz, gest. das. 1521 55
Courtois, Jacques, le Bourguignon, geboren 1621 zu St. Hippolyte (Franche Comté), gest. 1676 in Rom 273

Seite

Craesbeeck, Joost van, geb. zu Neerlinter in Brabant vor 1608, thätig 1631—51 in Antwerpen, gest. vor 1662 in Brüssel 218
Cranach, Lucas, geb. 1472 zu Kronach in Oberfranken, gest. 1553 in Weimar, thätig in Wittenberg . . . 95
Crayer, Caspar de, geb. in Antwerpen 1584, gest. in Gent 1669. 212
Credi, Lorenzo di, geb. 1459 in Florenz, gest. das. 1534 55
Cuyp, Albert, geb. in Dordrecht 1605, gest. das. 1691 . 262

David, Gerard, geb. zu Ouwater in Südholland um 1450, gest. in Brügge 1523 22
Denner, Balthasar, geb. in Hamburg 1685, gest. in Rostock 1749. 289
Desportes, Alex. François, geb. 1661 zu Champigneul (Champagne), gest. 1743 in Paris 280
Diepenbeeck, Abraham, geb. zu Herzogenbusch 1596, gest. zu Antwerpen 1675. 109
Dolci, Carlo, geb. in Florenz 1616, gest. das. 1686 . . 150
Domenichino, eigentl. Domenico Zampieri, geb. 1581 in Bologna, gest 1641 in Neapel 150
Dou, Gerard, geb. in Leyden 1613, gest. das. 1675 . . 266
Douffet, Gerard, geb. 1594 in Lüttich, gest. das. 1660 . 212
Duck, Jacob, thätig um 1630—1650 in Haarlem . . . 231
Dürer, Albrecht, geb. in Nürnberg 1471, gest. das. 1528. 73
Dyck, Anthonis van, geb. zu Antwerpen 1599, gest. in London 1641. 199

Eeckhout, Gerbr. van den, geb. in Amsterdam 1621, gest. das. 1674 242
Elias, Nicolaes, geb. in Amsterdam 1590, gest. das. 1650 228
Elsheimer, Adam, geb. in Frankfurt a. M. 1578, gest. in Rom 1620. 232
Everdingen, Allart van, geb. in Alkmaar 1621, gest. in Amsterdam 1675 262
Eyck, Hubert van, geb. in Masseyck um 1366, gest. in Gent 1426. 17

Fabritius, Carel, geb. um 1624, gest in Delft 1654 . . 243
Feselen, Melchior, geb. wahrscheinlich in Passau, gest. 1538 in Ingolstadt 95
Flinck, Govert, geb. in Cleve 1615, gest. in Amsterdam 1660 242
Floris, Frans, eigentl. de Vriendt, geb. um 1517 in Antwerpen, gest. das. 1570 142

Seite

Francia, Francesco, eigentl. Raibolini, geb. in Bologna 1450, gest. das. 1517 57
Fyt, Jan, geb. in Antwerpen 1611, gest. das. 1661. . . 221

Gaddi, Agnolo, geb. in Florenz um 1335, gest. das. 1396 5
Gelder, Aart van, geb. 1645 in Dordrecht, gest. das. 1727 243
Gennari, Bartolommeo, geb. in Cento 1591, gest. das. um 1650 150
Gherwen, Reynier van, gest. 1661 in Amsterdam . . . 243
Ghirlandajo, Domenico, geb. in Florenz 1483, gest das. 1494 51
Ghirlandajo, Ridolfo, geb. in Florenz 1449, gest. das. 1561 132
Giordano, Luca, geb. in Genua 1616, gest. in Mantua 1670 153
Giotto di Bondone, geb. 1276, gest. in Florenz 1337 . . 4
Giovanni da Fiesole, Fra, geb. 1387, gest. in Rom 1455, thätig in Fiesole und Florenz 5
Glauber, Jan, geb. 1646 zu Utrecht, gest. 1726 zu Amsterdam 263
Goes, Hugo van der, thätig seit 1445 in Gent, gest. 1482 im Kloster v. Soignies bei Brüssel. 18
Goltzius, Hendrik, geb. 1558 zu Mulbracht im Jülich'schen, thätig in Antwerpen, gest. 1617 in Haarlem . . . 140
Gossaert, Jan (Mabuse), geb. zu Maubeuge im Hennegau um 1470, gest. in Antwerpen 1541 141
Goyen, Jan van, geb. in Leyden 1596, gest. im Haag 1656 259
Graff, Anton, geb. in Winterthur 1736, gest. in Dresden 1813 289
Granacci, Francesco, geb. 1477 in Florenz, gest. 1553 . 132
Greuze, Jean Baptiste, geb. zu Tournous 1725, gest. in Paris 1805. 287
Grünewald, Mathias aus Aschaffenburg, thätig zw. 1500 und 1530 101
Guercino, eigentl. Giov. Francesco Barbieri, geb. 1591 in Cento, gest. 1666 in Bologna 150

Hals, Frans, geb. um 1580 in Antwerpen, gest. 1666 in Haarlem 229
Heda, Willem Klaasz, geb. in Harlem 1594, gest. das. 1678 265
Heem, Cornelis de, geb. in Leyden 1631, gest. in Antwerpen 1678 265
Heem, Jacob David de, geb. in Utrecht um 1600, gest in Antwerpen 1683 265
Helst, Bartholomaeus van der, geb. in Harlem 1611, gest. in Amsterdam 1670. 229
Heyden, Jan van der, geb. zu Gorkum 1637, gest. zu Amsterdam 1712. 264

Seite

Hobbema, Meindert, geb. um 1638 wahrscheinlich in Amsterdam, gest. das. 1709 211
Holbein, Hans d. Ae., geb. in Augsburg um 1460, gest. 1524 . . . . . 40, 107
Holbein, Hans d. J, geb. in Augsburg 1497, gest. in London 1543 113
Hondecoeter, Melchior, geb. zu Utrecht 1636, gest. in Amsterdam 1695 254
Honthorst, Gerard, gen. Gherardo dalle Notti, geb. in Utrecht 1590, gest. das. 1656 224
Hooch, Pieter de, geb. in Rotterdam 1632, gest. in Haarlem 1681, thätig in Delft und im Haag 250
Huysmans, Cornelis, geb. in Antwerpen 1648, gest. zu Mecheln 1727. 219
Huysmans, Jan Bapt., geb. 1654 in Antwerpen, gest. das. 1715. 219
Huysum, Jan van, geb. in Amsterdam 1682, gest. das. 1749 265

Jardin, Karel du, geb. in Amsterdam 1625, gest. in Venedig 1678 263
Jordaens, Jacob, geb. zu Antwerpen 1593, gest. das. 1678 198

Kauffmann, Maria Angelica, geb 1741 zu Schwarzenberg a. d. Bregenzer Ach, gest. 1807 in Rom 289
Keirincx, Alexander, geb. zu Antwerpen um 1600, gest. angebl. zu Amsterdam 1646 193
Keyser, Thomas de, geb. in Amsterdam 1595, gest. das. 1679 229
Kneller, Gottfried, geb. zu Lübeck 1646, gest. in London 1723. 211
Koninck, Salomon., geb. in Amsterdam 1609, gest. das. 1656 243
Kulmbach, Hans (Sü-s) von, geb. zu Kulmbach in Franken, gest. in Nürnberg um 1522 88
Kupetzky, Johann, geb. 1666 zu Pössing in Oberungarn, gest. 1740 in Nürnberg 289

Laar, Pieter van, (Bamboccio), geb. in Haarlem, gest. das. 1674 254
Lairesse, Gerard de, geb in Lüttich 1641, gest. in Amsterdam 1711 269
Lanfranco, Giovanni, geb. zu Parma 1580, gest. in Rom 1647 150

Seite

Largillière, Nicolas, geb. in Paris 1656, gest. das. 1746 . 279
Lebrun, Charles, geb. in Paris 1619, gest. das. 1690 . . 278
Lemoine, François, geb. in Paris 1688, gest. das. 1737 . 287
Lesueur, Eustache, geb. in Paris 1617, gest. das. 1655 . 278
Leyden, Lucas van, geb. in Leyden 1494, gest. das. 1533 72
Liberale da Verona, geb. in Verona 1451, gest. das. 1536 61
Lievens, Jan, geb. in Leyden 1607, gest. das. nach 1672 242
Lingelbach, Johann, geb. in Frankfurt 1623, gest. in Amsterdam 1687 263
Lippi, Fra Filippo, geb. in Florenz um 1405, gest. in Spoleto 1469 49
Lippi, Filippino, geb. 1457 in Prato, gest. das. 1504 . . 50
Lisse, Dirk van der, thätig 1644—1669 im Haag . . . 234
Lochner, Stephan, gest. in Köln 1451 8
Lorme, Anthonis de, thätig in Rotterdam zwischen 1640 u. 1666 214
Lotto, Lorenzo, geb. 1480 in Venedig, gest. 1555 in Loretto; thätig in Venedig und Bergamo 121
Luini, Bernardino, geb. zu Luino am Lago Maggiore um 1475, gest. nach 1533 130

Maes Nicolaes, geb. in Dordrecht 1632, gest. in Amsterdam 1693 243
Manfredi, Bartolommeo, geb. zu Ustiano bei Mantua 1580, gest. in Rom 1617 153
Massys, Quentin, geb. in Antwerpen 1460, gest. das. 1530. 68
Mazo, Juan Martinez del, gest. in Madrid 1667 165
Meister des Bartolomeusaltars, thätig in Köln um 1490 bis 1500. 30
Meister des Heisterbach-Altars 9
Meister des Marienlebens, thätig in Köln zwischen 1463 und 1480 26
Meister von St. Severin, thätig in Köln 1480—1500 . . 29
Meister der heil. Sippe, thätig in Köln seit 1486 . . . 27
Meister des Todes der Maria, thätig in Köln um 1510 bis 1530. 28
Memling, Hans, thätig 1471—1495 in Brügge 70
Memmi, Lippo aus Siena, geb. um 1290, gest. 1357 . . 5
Mengs, Anton Rafael, geb. 1728 zu Aussig in Böhmen, gest. in Rom 1779 289

Seite

Metsu, Gabriel, geb. in Leyden um 1630, gest. in Amsterdam 1667 253
Meulen, Frans van der, geb. in Brüssel 1634, gest. in Paris 1690 279
Mierevelt, Michiel Jansze, geb. in Delft 1567, gest. das. 1641 229
Mieris, Frans van, geb. in Leyden 1635, gest. das. 1681 268
Mieris, Willem van, geb. in Leyden 1662, gest. das. 1747 268
Mignard, Pierre, geb. in Troyes 1610, gest. in Paris 1695 278
Millet, Frans, geb. in Antwerpen 1642, gest. in Paris 1679 219
Mola, Pietro Francesco, geb. 1612 in Coldre bei Como, gest. 1666 in Rom 150
Momper, Jost de, geb. 1564 in Antwerpen, gest. das. 1634 193
Monnoyer, Jean Baptiste, geb. zu Lille 1634, gest. in London 1699 280
Moor, Anthonis, geb. in Utrecht 1512, gest. in Antwerpen 1576 140
Moretto (Aless. Buonvicino), geb. zu Brescia um 1498, gest. das. 1555 127
Moroni, Giovanni Battista, geb. in Bondo bei Albino um 1520, gest. in Bergamo 1578 128
Moya, Petro de, geb. zu Granada 1610, gest. das. 1666 162
Murillo, Bart. Estéban, geb. 1617 in Sevilla, gest. das. 1682 167

Nain, Louis le, aus Laon, gest. in Paris 1648 277
Neer, Aart van der, geb. 1603 zu Amsterdam, gest. das. 1677 261
Neer, Eglon van der, geb. in Amsterdam 1643, gest. in Düsseldorf 1703 268
Netscher, Caspar, geb. in Heidelberg 1639, gest. im Haag 1684 218
Neufchatel, Nicolas, gen. Lucidel, anfangs in Antwerpen, seit 1561 in Nürnberg thätig, gest das. nach 1590 140

Orley, Bernaert van, geb. in Brüssel 1491, gest. das. 1542 142
Ostade, Adriaen van, geb. in Haarlem 1610, gest. das. 1685 248
Ostade, Isaac van, geb. in Haarlem 1621, gest. das. 1649 248
Ostendorfer, Michael, thätig in Regensburg 1519—1559 95

Seite

Palamedesz, Palamedes, geb. 1607 in London, gest. 1638 in Delft 254
Palma, Giacomo, il Vecchio, geb. um 1480 zu Serinalta bei Bergamo, gest. 1528 in Venedig 121
Palma, Giacomo, il Giovine, geb. 1544 in Venedig, gest. das. 1628 130
Pantoja dela Cruz, Juan, geb. 1551 in Madrid, gest. nach 1609 157
Patinir, Joachim, geb. in Dinant, arbeitete bis vor 1524 in Antwerpen 72
Pedrini, Giovanni, thätig in Mailand bis um 1550 . . . 130
Peeters, Jan, geb. in Antwerpen 1624, gest. das. 1677 . 220
Pereda, Antonio, geb. in Valladolid um 1599, gest. 1669 in Madrid 165
Perugino, Pietro (Vanucci), geb. 1446 zu Città della Pieve, gest. 1524 zu Castello di Fontignano 55
Pesne, Antoine, geb. in Paris 1683, gest. in Berlin 1757 287
Pickenoy, Nicolaes Eliasz, geb. 1590 in Antwerpen, gest. das. um 1650 228
Pleydenwurff, Hans, thätig 1451—1472 in Nürnberg . . 24
Poelenburg, Cornelis, geb. zu Utrecht um 1586, gest. das. 1667 234
Poorter, Wilhelm de, thätig in Haarlem bis nach 1645. . 242
Porcellis, Jan, aus Gent (?), gest. um 1630 im Haag . . 231
Potter, Paul, geb. zu Enkhuyzen in Holland 1625, gest. in Amsterdam 1654. 253
Pourbus, Frans, d. J., geb. in Antwerpen 1570, gest. in Paris 1622. 140
Poussin, Nicolas, geb. 1594 zu Villers in der Normandie, gest. in Rom 1665 274
Prince, Jean Baptiste le, geb. in Metz 1733, gest. in Saint-Denis du Port 1781 287
Procaccini, Camillo, geb. in Bologna 1546, gest. in Mailand 1626. 138
Procaccini, Giulio Cesare. geb. um 1548 in Bologna, gest. um 1626 in Mailand 138
Puligo, Domenico, geb. 1475, gest. 1527, thätig in Florenz 132
Puntormo, Jacopo (Carrucci), geb. zu Puntormo bei Empoli 1494, gest. in Florenz 1556. 137
Pynacker, Adam, geb. 1621 zu Pynacker bei Delft, gest. in Amsterdam 1673. 263

Seite

Rafael Santi, geb. in Urbino 1483, gest. in Rom 1520 133
Ravestyn, J. A. van, geb. im Haag 1572 (?), gest. das. 1657 229
Refinger, Ludwig, thätig 1537 bis 1543 in München und Landshut 93
Rembrandt, Harmensz van Ryn, geb. in Leyden 1607, gest. in Amsterdam 1669 234
Reni, Guido, geb. zu Calvenzano bei Bologna 1575, gest. das. 1642 150
Ribalta, Francisco, geb. in Castellon de la Plana 1551, gest. in Valencia 1628 158
Ribera, Juseppe (Spagnoletto), geb. zu Játiva bei Valencia 1588, gest. in Neapel 1656. 159
Rigaud, Hyacinthe, geb. zu Perpignan 1659, gest. in Paris 1734 279
Rogier van der Weyden, geb. in Tournay 1399, gest. in Brüssel 1464 18
Rombouts, Theodor, geb. in Antwerpen 1597, gest. das. 1637 197
Romeyn, Willem, thätig in Haarlem bis nach 1693 . . . 263
Rosa, Salvator, geb. in Arenella bei Neapel 1615, gest. in Rom 1673 153
Rotari, Pietro Conte, geb. in Verona 1707, gest. in St. Petersburg 1762 289
Rottenhammer, Johann, geb. in München 1764, gest. in Augsburg 1623 140
Roymerswale, Marinus van, Schüler des Quentin Massys, thätig zw. 1520 und 1560 72
Rubens, Peter Paul, geb. 1577 zu Siegen in Nassau, gest. in Antwerpen 1640 173
Ruysch, Rachel, geb. in Amsterdam 1664, gest. das. 1750 265
Ruysdael, Jacob van, geb. in Haarlem um 1625, gest. das. 1682 260
Ruysdael, Salomon van, thätig 1623 bis 1670 in Haarlem 260
Ryckaert, David, geb. in Antwerpen 1612, gest. das. 1661 218

Saftleven, Hermann, geb. in Rotterdam 1609, gest. zu Utrecht 1685 262
Salvi, Giambattista (Sassoferrato), geb. 1605 zu Sassoferrato (Mark Ancona), gest. in Rom 1685 150
Saraceno, Carlo, geb. in Venedig um 1585, gest. das. 1625 153

Seite

Sarto, Andrea del, geb. in Florenz 1487, gest. das 1531 131
Savery Roelant, geb. 1576 zu Courtray, gest. 1639 zu Utrecht 193
Schäufelein, Hans, geb. in Nürnberg um 1480, gest. in Nördlingen 1539 88
Schaffner, Martin, thätig in Ulm 1508—1535 105
Schalcken, Gottfried, geb. in Dordrecht 1643, gest im Haag 1706 269
Schöpfer, Hans, d. Ae., thätig seit 1535 in München . . 93
Schongauer, Martin, geb um 1450, gest. 1488 in Kolmar 37
Schut, Cornelis, geb. 1597 in Antwerpen, gest. das 1655 199
Schwarz, Christoph, geb. bei Ingolstadt 1550, gest. in München um 1597 139
Seghers, Daniel, geb. in Antwerpen 1590, gest. das. 1661 222
Sesto, Caesare da, Nachfolger Leonardo's in Mailand, thätig bis 1523 130
Signorelli, Luca, geb. in Cortona 1441, gest. das. 1523 . 52
Silberechts, Jan, geb. 1627 in Antwerpen, am Schlusse seines Lebens nach England übergesiedelt und dort 1703 gest. 220
Slingeland, Pieter van, geb. in Leyden 1640, gest. das. 1691 253
Snyders, Frans, geb. in Antwerpen 1579, gest. das. 1657 221
Sodoma (G. A. Bazzi), geb. in Vercelli 1477, gest. in Siena 1549 131
Sorgh, Hendrik Martensz, geb. in Rotterdam 1611, gest. das. 1669. 248
Spinello Aretino, geb. in Arezzo um 1318, gest. das. 1410 5
Sprangher, Bartel, geb. in Antwerpen 1546, thätig seit 1575 in Prag, gest. das. nach 1604 224
Steen, Jan, geb. in Leyden 1626, gest. das. 1679 . . . 249
Strigel, Bernhard, geb. zu Memmingen 1461, gest. das 1528 39
Sweerts, Michael, thätig um 1650 in Holland und Rom . 252

Teniers, David d. J., geb. 1610 in Antwerpen, gest. 1690 in Brüssel 215
Terborch, Gerard, geb. in Zwolle nach 1613, gest. in Deventer 1681 251
Thys, Pieter, geb. in Antwerpen 1616, gest. das. 1677 . 216
Tiarini, Alessandro, geb. in Bologna 1577, gest das. 1668 150
Tiepolo, Giov. Battista, geb. in Venedig 1693, gest. in Madrid 1770 288
Tintoretto, Jacopo (Robusti), geb. in Venedig 1519, gest. das. 1594 128

Seite

Tizian (Vecellio), geb. 1477 zu Pieve di Cadore, gest. in Venedig 1576 122
Torreggiani, Bartolommeo, thätig wahrscheinl in Neapel, gest. nach 1673 154
Turchi, Alessandro (gen. l'Orbetto), geb. in Verona 1582, gest. in Rom 1648 150

Uden, Lucas van, geb. in Antwerpen 1595, gest. das. 1672 219
Utrecht, Adriaen van, geb. 1599 in Antwerpen, gest. das. 1652 221
Uyte-Wael, Joachim, geb. in Utrecht 1566, gest. 1626. . 224

Vadder, Lodewyk de, geb. zu Brüssel um 1568, gest. das. um 1623 219
Valentin, geb. 1600 zu Coulommiers, gest. in Rom 1634 273
Valkenborch, Lucas van, thätig in Antwerpen 1550—1570 193
Vasari, Giorgio, geb. in Arezzo 1511, gest. in Florenz 1574 137
Velazquez, Don Rodriguez de Silva, geb. in Sevilla 1599, gest. in Madrid 1660 163
Velde, Adriaen van de, geb. in Amsterdam 1635, gest. das. 1672 254
Velde, Esaias van de, geb. um 1590 in Amsterdam, gest. 1630 im Haag, thätig in Haarlem 231
Velde, Willem van de, d J., geb. 1633 zu Amsterdam, gest. 1707 zu Greenwich 264
Vernet, Joseph, geb. 1714 zu Avignon, gest. 1789 in Paris 287
Veronese, Paolo Caliari, gen., geb. zu Verona 1528, gest. in Venedig 1588 128
Verspronck, Jan, geb. in Haarlem 1597, gest. das. 1662 230
Victoors, Jan, geb. in Amsterdam um 1620, gest. das. 1672 243
Vinci, Leonardo da, geb. im Castell Vinci 1452, gest im Castell Cloux bei Amboise 1519 62
Vinck-boons, David, geb. zu Mecheln 1578, gest. zu Amsterdam 1629 193
Vivien, Joseph, geb. in Lyon 1657, gest. in Bonn 1735 279
Vlieger, Simon de, geb. um 1600 zu Rotterdam, gest. in Amsterdam 1659 264
Vliet, Hendrik van, geb. in Delft um 1605, gest. nach 1671 264
Vos, Cornelis de, geb. zu Hulst um 1585, gest. zu Antwerpen 1651 212

Seite

Vos, Paul de, geb. um 1592, wahrscheinl. zu Hulst, gest. 1678 in Antwerpen 221
Vouet, Simon, geb. in Paris 1590, gest. das. 1649 . . . 273
Vrancx, Sebastian, geb. um 1573 in Antwerpen, gest. das. 1647 193
Vries, Abraham de, gest. im Haag 1650 229

Waterloo, Antonis, geb. 1609 in Lille, gest. in Amsterdam 1676 262
Weenix, Jan Baptist, geb. in Amsterdam 1621, gest. zu Huys-Termey bei Utrecht 1660 265
Weenix, Jan, geb. in Amsterdam 1640, gest. das. 1719 . 265
Werff, Adriaen van der, geb. 1659 zu Kralingen-Ambacht bei Rotterdam, gest. in Rotterdam 1722 269
Weyden, Rogier van der, geb. in Tournay 1399, gest. in Brüssel 1464 18
Wilhelm von Köln, ca. 1358—1372 6
Willaerts, Abraham, geb. in Utrecht 1613, gest. das. 1671 229
Woensam, Anton, (v. Worms) thätig in Köln 1518—1553 89
Wolgemuth, Michel, geb. 1434 in Nürnberg, gest. das. 1519 43
Wouwerman, Philips, geb. in Haarlem 1619, gest. das. 1668 254
Wynants, Jan, geb. in Haarlem um 1600, gest. das. nach 1679 261
Wynrich, Hermann, thätig in Köln um 1400 6

Zeitblom, Bartholomaeus, thätig in Ulm 1484—1518 . . 39
Zurbaran, Francisco, geb. in Fuente de Cantos in Estremadura 1598, gest. in Madrid 1662 162

KGL. BAYER. PRIV. KUNST- UND VERLAGSANSTALT
VON
PILOTY & LOEHLE in München.
Jungfernthurmstrasse 2/I. Stock, nächst dem Café Luitpold.

Wilh. von Kaulbach, die Wandgemälde an der neuen Pinakothek, die kunstgeschichtliche Epoche König Ludwigs I. von Bayern darstellend. 14 Blätter nach Original-Oelskizzen Kaulbach's photographirt. Mit Text. Royalformat M. 60.— Folioformat M. 18.— Cabinetformat M. 11.—.

☞ Herrlichster Wandschmuck. ☜

Eine reiche Collection (ca. 250 Blätter) von

Reproductionen nach Originalen in den K. Pinakotheken, von den besten Meistern der Lithographie auf Stein gezeichnet. Schwarzdrucke und Aquarell-Imitationen grossen Formats. Illustr. Catalog, ca. 300 Abbildungen enthaltend, nebst Preisliste gegen Einsendung von M. 1.— in Briefmarken franco.

Die Innenräume der K. Alten Residenz in München. 155 photogr. Aufnahmen vom k. pr. Hofphotographen G. BÖTTGER sen. auf 100 Tafeln in Lichtdruck. Papiergrösse 48×64 cm. Preis compl. in elegantem Leinwandfutteral M. 230.— oder in Lieferungen à 10 Blatt mit Umschlag à M. 20.—.

Ein monumentales Prachtwerk in künstlerischer Ausführung.

Die Schönheiten-Galerie der K. Residenz in München. 38 Blatt nach Originalen von J. STIELER und F. DÜRCK. Schwarzdruck à Blatt M. 5.—.

Photographische Ausgaben hiervon: 38 Blätter in Cabinetformat in Leinwand-Etui M. 27.—, das einzelne Blatt 75 Pf., gebunden gr. 8° M. 35.—, in Visitenkartenformat in Etui M. 14.—, das einzelne Blatt 40 Pf., gebunden M. 24.—.

Zum Besuche und zur Besichtigung unserer reichhaltigen Sammlung (Jungfernthurmstrasse No. 2, im ersten Stock) wird höfl. eingeladen.

Verlag von FRANZ HANFSTAENGL
MÜNCHEN

Die

MEISTERWERKE

der

Kgl. Aelteren Pinakothek

zu MÜNCHEN

230 Reproductionen nach den Originalen.
Format 19×25 cm. Preis M. 9.—.

Mit dieser Ausgabe wird bezweckt, das Verständniss für die Kunst der alten Meister immer mehr zu verbreiten und volksthümlich zu machen.

Für den geringen Preis von M. 9.— sind 230 der wichtigsten Werke der Kgl. Aelteren Pinakothek in wirkungsvollen Kunstdrucken gegeben, welche in ihrer kunstgeschichtlichen Anordnung ein ziemlich vollkommenes Bild der Entwicklung der Malerei vom 14. bis 18. Jahrhundert darstellen.

Weitere Galerie-Publicationen:

Berlin, Dresden, Cassel, München, Amsterdam, Haag, Haarlem, Brüssel, Liechtenstein Wien, Kaiserliche Gemälde-Gallerie Wien, der Buckingham Palace, National Gallery London und Windsor Castle Gallery.

Einzelkataloge gratis durch jede Kunsthandlung.
Preis des Gesammt-Katalogs Alter Meister M. 0.75.

Verlag von FRANZ HANFSTAENGL
MÜNCHEN

Die

Königl. Pinakothek

Aelterer Meister

zu MÜNCHEN

PHOTOGRAPHIEN

nach den Original-Gemälden in unveränderlichem Kohledruck

Facsimile-Format,	Cartongrösse	100 × 73 cm	à M. 30.—
Imperial-Format,	,,	88 × 70 ,,	,, ,, 12.—
Royal-Format	,,	65 × 48 ,,	,, ,, 6.—

In Silberphotographie:

Folio-Format,	Cartongrösse	47 × 31½ cm	à M. 1.50
,,	unaufgezogen		,, ,, 1.—
Cabinet-Format,	Cartongrösse	17 × 11½ ,,	,, ,, 0.75

Besonderer Beachtung empfohlen:

NEUE PIGMENTDRUCKE

der Königl. Aelteren Pinakothek zu München

Folio-Ausgabe

Preis pro Blatt unaufgezogen M. 1.—

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.
MÜNCHEN.

Unveränderliche
Facsimile-Reproductionen
von
HANDZEICHNUNGEN
ALTER MEISTER
im
Kgl. Kupferstichkabinett zu München.

Etwa 250 Blatt, meist in farbigem Lichtdruck
zum Preise von 1 bis 6 Mark.

Diese Reproductionen sind den Originalen so täuschend nachgeahmt, dass sie von Kennern scherzweise als »Fälschungen« bezeichnet worden sind.

Vollständige Verzeichnisse mit Angabe der Grössen und Preise sind gratis in den Kunsthandlungen und bei den Dienern des K. Kupferstichkabinetts zu haben. Im K. Kupferstichkabinett liegt auch ein vollständiges Musterbuch der Facsimile-Reproductionen aus und kann daselbst während der üblichen Besuchszeiten stets eingesehen werden.

Bruckmann's
PIGMENTDRUCKE

der

Kgl. Aelteren Pinakothek
in MÜNCHEN.

1000 BLATT IN FOLIOFORMAT
unaufgezogen à 1 Mark.

Diese mit Genehmigung des K. B. Kultusministeriums und nach Auswahl der Galeriedirection neu hergestellte Publication unveränderlicher Pigmentdrucke ist die schönste und vollständigste Sammlung von Reproductionen der Gemälde der K. Aelt. Pinakothek. Bei einem billigen Preise übertreffen diese Pigmentdrucke an Güte und Feinheit der Ausführung alle anderen Reproductionen.

Vorräthig in allen Kunsthandlungen. Vollständige Verzeichnisse werden auch von den Galeriedienern auf Verlangen gratis abgegeben.

MÜNCHEN.

VERLAGSANSTALT
F. BRUCKMANN A.-G.

P. KAESER'S KUNSTVERLAG IN MÜNCHEN.

Die Meisterwerke

DER KGL. GEMÄLDE-GALLERIE

PINAKOTHEK.

50 Radirungen von Prof. J. L. Raab.

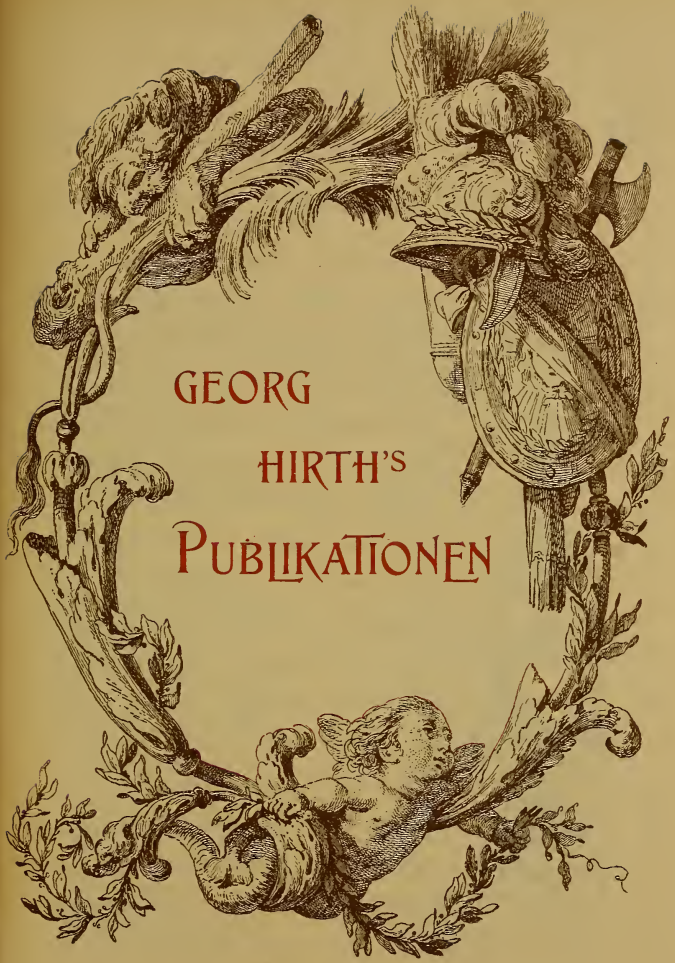
Soeben erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

VOLKSAUSGABE

AUF Ia KUPFERDRUCKPAPIER.

Preis des compl. Werkes M. 100.—
Einzelne Blätter à M. 2.50

Vornehmstes und billigstes Galeriewerk.


GEORG
HIRTH'S
PUBLIKATIONEN

G. HIRTH'S KUNSTVERLAG

IN MÜNCHEN UND LEIPZIG

hat sich die Aufgabe gestellt, die reichen Schätze **alter Kunst und alten Kunstgewerbes** in tadellosen Facsimile-Abbildungen für die Gegenwart nutzbar zu machen, den Geschmack zu bilden und zur Hebung unserer nationalen Kunst und Industrie beizutragen. Die Annahme, dass unsere Publikationen tiefgefühlten praktischen Bedürfnissen entgegenkommen, ist glänzend gerechtfertigt worden, dieselben sind als die wichtigsten und unentbehrlichsten Lehr- und Hilfsmittel in den Ateliers, Werkstätten und Schulen allgemein anerkannt und benutzt.

Inhalt.

	Seite
Album für Frauenarbeit . .	49
Altdorfer, Albrecht. Der Sündenfall	44
Amann. Allegorie auf den Handel	48
— Frauentrachtenbuch . . .	42
— Ehebrecherbrücke des Königs Artvs	48
— Kartenspielbuch	42
— Stände und Handwerker .	43
— Wappen und Stammbuch .	42
Andresen-Claus-Nagler. Monogrammisten . . .	46
Bilderbuch, Kulturgeschichtliches	17
Bilder aus der Lutherzeit . .	48
Briefe, neue, mit alten Bildern	52
Briefe, neue, mit religiösen Bildern	52
Bücher-Illustration, deutsche .	39
Bücher-Ornamentik	41
Bulle, Dr. Heinr. Der Stil: I. Serie: Der schöne Mensch	30
Burckhardt, Dr. Daniel. Dürers Aufenthalt in Basel	46
Burgkmair's Leben und Leiden Christi	44
Butsch, A. F. Bücher-Ornamentik	41
— Ludwig Hohenwang . .	47
Cicerone durch die Gemäldegallerien I, II	51
Claus-Andersen-Nagler. Monogrammisten	46
Collection Hirth I	26
Collection Hirth II	32
Cranach, Lucas. Wittemberger Heiligthumsbuch . . .	43

	Seite
Deutsch Tanagra	26
Deutsches Zimmer	24
Dürer, Albrecht. Kl. Passion .	43
— Randzeichnungen z. Gebetbuch Kaiser Maximilians I.	45
Dürers Aufenthalt in Basel .	46
Flötner, Peter, nach seinen Handzeichnungen u. Holzschnitten	47
Formenschatz	13
Frauenarbeit, Album für . .	49
Fugger-Inventarium	50
Gedon, Lorenz. Kunstsammlungen	50
Hallesches Heiligtumbuch . .	44
Haus-Chronik	45
Hauser, Alois. Technik der Oelmalerei	49
Hirth, Dr. Georg. Album für Frauenarbeit	55
— Bilder aus der Lutherzeit	48
— Collection I	26
— Collection II	32
— Deutsch Tanagra . . .	26
— Deutsches Zimmer . . .	24
— Formenschatz	13
— Franz v. Seitz und Lorenz Gedon	63
— »Jugend«	55
— Kulturgeschicht. Bilderbuch	17
— Physiol.-psychol. Schriften	60
— Stil, der	20
Hirth, Dr. Herb., s. Deutsch Tanagra.	
Hirth, Friedr., Prof. Dr., chinesische Studien	64
— Ueber fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst .	64

Seite

Hirth, Siegfried. Regenten-Tabellen z. Weltgeschichte 64
Hirth-Muther. Meisterholzschnitte 37
— Cicerone durch die Gemälde-Gallerien I, II 51
Hohenwang, Ludwig . . . 47
Holbein. Altes Testament . 44
— Todtentanz 44
Jugend 55
Jugend-Postkarten, Riesenkarten, Wahlpostkarten, Spielkarten, Bismarckpostkarten 58
Katalog der Schack-Galerie . 51
Kulturhistorische Wanderungen durch Bayern 50
Kunst, chinesische 64
Kunstgewerbe, graphische Künste, Oelgemälde siehe Collection Hirth II.
Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren 42
Lutherzeit, Bilder aus der . 48
Mayer, Dr. Manfred. Wandteppichfabriken 49
Meisterholzschnitte 37
Monogrammisten, Die . . . 46
Muther. Prof. Dr. R. Deutsche Bücher-Illustration . . . 39

Seite

Muther-Hirth. Meister-Holzschnitte 37
— Cicerone zu den Gemäldesammlungen 51
Nagler-Andresen-Claus. Die Monogrammisten . . . 46
Ostini, F. v. (Jugend) . . . 55
Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I. 45
Regententabellen zur Weltgeschichte 64
Reimers, P., Peter Flötner . 47
Rubens, P. P. Antike Charakterköpfe 47
Riehl, Dr. Berthold. Kulturhistorische Wanderungen durch Bayern 50
Schack-Galerie, Katalog . . 51
Seidel, Dr. P. Katalog der Schack-Galerie 51
Solis' Virgil. Wappenbüchlein 43
Stil, Der 20
Stimmer, Tobias. Bibel . . 43
Studien, Chinesische . . . 64
Technik der Oelmalerei . . 49
Wandteppichfabriken . . . 49
Wunder von Maria Zell . . 48
Zimmer, Deutsches 24

Seitdem die Münchener Ausstellung von 1876 den weiteren Kreisen der Gebildeten zum erstenmal in überwältigender Fülle die Werke unserer grossen Vorzeit vor Augen gebracht, hat sich die Bedeutung jener Vorbilder für das Schaffen der Gegenwart nicht bloss dem Bewusstsein unauslöschlich eingeprägt, sondern ist auch für unser kunstgewerbliches Schaffen von unverkennbarem Einfluss geworden . . . Neuerdings wirken die überall gegründeten Kunstgewerbeschulen fördernd, fruchtbringend und belebend. Es bleibt indess immer noch viel zu thun, und die wichtigste und schwierigste Aufgabe ist und bleibt die: in dem kaufenden Publikum den Sinn für das Schöne, Stilvolle und den Abscheu gegen das Hässliche und Gemeine zu wecken. Hier hat die Thätigkeit der Kunstgewerbevereine ihr Feld, und mit Freude gewahrt man z. B. in München, wie glücklich der dortige Verein mit energischer rastloser Thätigkeit bereits gewirkt hat, während an anderen Orten die aufopfernden Bestrebungen einer Anzahl einsichtsvoller Freunde der Reform einen schweren Kampf mit der Indolenz des Publikums zu führen haben.

Sollte es hierin besser werden, so musste im ganzen Volke die Freude an der holden Welt künstlerischer Formen geweckt und genährt werden, denn ohne die warme Theilnahme der Nation haben noch nie Kunst und Kunstgewerbe Herrliches vollbracht.

Unter den Männern, welche, von dieser Ueberzeugung getragen, mit Energie diesen Weg betreten haben und mit Begeisterung bemüht sind, unserem Volke die künstlerischen Schätze der Vergangenheit zu erschliessen, muss Georg Hirth in erster Linie genannt werden. Sein Streben war vom ersten Augenblick: aus den unerschöpflichen Vorrathskammern alter Kunst das Schönste und Beste in gediegen ausgestatteten Publikationen darzubieten und diesen Werken durch unerhört niedrigen Preis die weiteste Verbreitung zu sichern. Den Beginn machte er mit dem »*Formenschatz der Renaissance*«, der in zwei stattlichen Bänden eine Fülle köstlicher ornamentaler Vorbilder aus den goldenen Zeiten der Wiedergeburt, und zwar vorwiegend nach deutschen Meistern, daneben aber auch einzelnes nach Italienern und Niederländern enthält. Die umsichtige Auswahl, die treffliche Ausstattung und der mässige Preis (das einzelne Blatt kommt ungefähr auf 10 Pfennige zu stehen) verschafften dem Unternehmen rasch die glänzendste Aufnahme, die all-

Formenschatz der Renaissance

Formenschatz

gemeinste Verbreitung und ermuthigte den Herausgeber zu einer Fortsetzung seines Unternehmens unter dem Titel »*Der Formenschatz*«, in welchem, bei gleicher Ausstattung und demselben Preise, der Publikation ein weiterer Umfang und eine ausgedehntere Basis gewonnen wird. Im Wesentlichen bildet zwar auch jetzt die Renaissance die Grundlage, aber in viel stärkerem Masse werden Italiener, Niederländer und Franzosen herbeigezogen und die weiteren Entwicklungen des Stils bis zu den üppigen und capriciösen Bildungen des Rococo ausgedehnt. Neben Italiener, wie Jacopo Sansovino, Peruzzi, Serlio, treten unsere grossen deutschen Meister der Frührenaissance, ein Dürer, Burgkmair, Holbein, Aldegrever, Pencz und die früheren Künstler der Hochrenaissance bis auf den barocken Wendelin Dietterlin, die Niederländer und Franzosen bis auf Berain, Oppenort, Meissonnier, Boucher; neben Entwürfe für die mannigfaltigsten Dekorationen stellen sich Nachbildungen ausgeführter Werke aus den verschiedensten Bereichen kunstindustrieller Thätigkeit. Arbeiten des Kunstschreiners, Tischlers und Ebenisten,

Vorlagen und Motive für:

Täfelungen, Plafonds, Schränke und Truhen wechseln mit den kunstreichen Schöpfungen der Schmiede, Schlosser, Waffen- und Harnischmacher, mit den zierlichen Erzeugnissen der Goldschmiede und Juweliere, mit den Arbeiten der Zinngiesser, Kupfer- und Messingschläger, der Hafner, Kunstwirker, Sticker u. s. w., so dass kein Zweig der unermesslich reichen kunstgewerblichen Thätigkeit jener glänzenden Zeiten unberührt bleibt. Zwei Jahrgänge, 1879 und 1880, liegen abgeschlossen vor uns, und von dem neuen ist eben das erste Heft ausgegeben worden.*) Man erhält überall den Eindruck von der Energie und Consequenz, mit welcher der Herausgeber seinen Plan durchführt und es ist wahrhaft herzerfrischend, diesen reichen Strom künstlerischer Anregungen auf sich einwirken zu lassen.

Deutsches Zimmer

Um die praktische Anwendung des hier Gebotenen an einem besonderen Beispiel zu zeigen, hat der Verfasser eine weitere Publikation unternommen: »*Das deutsche Zimmer der Renaissance*«, ein Werk, welches im grossen Format, reichlich mit Illustrationen geschmückt, »Anregungen zu häuslicher Kunstpflege« bringt. Hier lernen wir den Verfasser nicht bloss als tüchtigen Theoretiker auf ästhetischem Gebiete kennen, sondern zugleich als einen Mann, der das wissenschaftlich Erkannte praktisch zu verwerthen und mit Verständniss dem wirklichen Leben dienstbar zu machen weiss. Seine ästhetischen Anschauungen sind durchaus gesund, beruhen auf richtigen Principien und zeugen von selbständigem Nachdenken. Dies gilt namentlich von dem höchst beachtenswerthen Abschnitt über die Farbe, dieses wichtige Grundelement jeder Dekoration, besonders von der wohldurchdachten Definition der Complementärfarben und der Lehre von den farbigen Unterbrechungen. Wichtig und anregend ist sodann der Abschnitt über die Entwicklung der Formen, welcher eine gutgeschriebene historische und stilistische Darlegung der deutschen Renaissance enthält, und endlich der letzte Abschnitt, welcher den Hauptstücken der Dekoration gewidmet ist, mit dem Fussboden, der Decke und der Wand beginnt und dann die Thür, den Ofen und den Kamin, das eingerahmte Bild, die Fenster und den Erker behandelt, um mit dem Mobiliar, den Geräthen und Gefässen für das Zimmer zu schliessen. Mit gespanntem Interesse folgt man den lebendigen Darlegungen des Verfassers, der überall auf der Höhe künstlerischer Anschauung steht, und den Beweis liefert, wie vollständig er sich in dieses Gebiet eingelebt hat. Mit tüchtigem Verständniss verbindet sich bei ihm eine warme Begeisterung für die Sache, die nicht verfehlen kann, anregend und erfrischend zu wirken. Zu dem gediegenen Text tritt als Ergänzung eine ungemein reiche Illustration in nicht weniger als 246 meistens sehr grossen und durchweg wohlgelungenen Abbildungen, welche theils nach alten Mustern, theils nach modernen, im Sinne der Alten entworfenen Werken angefertigt sind. Diese Illustration allein

*) Mittlerweile sind die Jahrgänge 1881—1897 vollendet.

wird schon dem Werke zahlreiche Freunde gewinnen, denn sie enthält durchweg mustergiltige Beispiele für die Dekoration und Ausstattung des Zimmers, von den im farbigen Druck vorgeführten Teppichen und Tapeten, Tischtuchborden und dergleichen bis zum Spiegelrahmen und zum Produkte modernster Civilisation, dem Pianino.

Liebhaberbibliothek alter Illustratoren

Neben diesen grösseren Publikationen bewegen sich verschiedene kleinere Werke, welche nach der Absicht des unermüdlichen Herausgebers eine »*Liebhaberbibliothek* alter Illustratoren in Facsimile-Reproduktion« bilden soll. Das erste Bändchen bringt Jost Ammans »Frauentrachten-Buch«, vom Jahre 1586, das zweite desselben Verfassers »Kartenspielbuch« vom Jahre 1588. Diese kostbaren, schon wegen ihrer Seltenheit hochgeschätzten und theuer bezahlten Werke, sind nach den vorzüglichsten Abdrücken wiederum in prächtiger Ausstattung facsimilirt, so dass man statt der fast unerschwinglichen Originale für wenige Mark Nachbildungen erhält, welche von jenen kaum zu unterscheiden sind. Mit wahrem Vergnügen erquickt man sich an den heiteren und humoristischen Bildern, in welchen einer der geistreichsten Künstler jener Zeit uns die Trachten und Sitten, das lustige, bisweilen derbe Leben jener Tage in flott gezeichneten Bildern vor Augen bringt. Man sieht hier so recht, wie der meisterlich behandelte Holzschnitt als die volksthümlichste unter den Künsten sich in jener gesunden und stilvollen Behandlung darstellt, welche er heutzutage nur zu oft im falschen Streben nach fremdartigen Effekten und im Wetteifer mit der Radirung und dem Kupferstich verläugnet.

Butsch, Bücher-Ornamentik

Die ganze Glorie des Holzschnittes wird uns aber in ihrem vollen Umfange vorgeführt durch ein anderes Werk des Hirth'schen Verlags, welches eben mit dem zweiten, prachtvoll ausgestatteten Bande seinen Abschluss gefunden hat. Ich meine »*die Bücherornamentik der Renaissance*«, aus der eigenen Sammlung herausgegeben und erläutert von A. F. Butsch in Augsburg. Der erste, vor einiger Zeit erschienene Band behandelte die Frührenaissance und zeigte, wie die Bücherillustration von Italien mit der Kunst der neuen Zeit ausging und hauptsächlich in Deutschland ihre Ausbildung erfuhr, wo unsere grössten Meister, ein Dürer, Cranach, Burgkmair, Holbein, Urs Graf, Hans Baldung u. a., sich ihrer annahmen und ihr ein klassisches Gepräge aufdrückten. Der zweite, noch reicher ausgestattete Band schildert nun die Bücherornamentik der Hoch- und Spätrenaissance, die aus den kostbaren Schätzen der berühmten Sammlung des Herausgebers mit 117 Tafeln in Facsimile-Nachbildungen dargestellt wird.

Der Verfasser, der als einer der ersten Sachkenner auf diesem Gebiete gelten darf, beginnt den zweiten Theil seines Werkes mit Frankreich, welches lange Zeit hinter der Bewegung Italiens und selbst Deutschlands zurückbleibt, sich zuerst mühsam mit Nachbildungen italienischer Originale und einer spät sich hinschleppenden veralteten Gothik begnügt, bis endlich der für Kunst und Literatur begeisterte Franz I auch diesem Zweige künstlerischer Thätigkeit glänzenden Aufschwung bringt. Wie graciös nun sich die französische Bücherornamentik gestaltet, sieht man namentlich an den Schöpfungen ihres ersten Hauptmeisters Geofroy Tory, dessen Einfassungen, Zierleisten, Initialen zum Feinsten und Stilvollsten dieser Art gehören. Es ist aber nicht zu verkennen, dass die französische Ornamentik bei aller Anmuth doch nicht die

lebensprühende Fülle, den unerschöpflichen Reichthum an Geist und Originalität erreicht, wie ihn die gleichzeitige deutsche aufweist. Der Verfasser giebt in seinem historischen Text eine Charakteristik nach den verschiedenen Orten, Officinen und Meistern, wobei er mit Paris und Lyon beginnt, Genf und Antwerpen anschliesst; eine Fülle von Belehrung ist im Texte sowie in den zahlreichen Noten enthalten, und auch der Darstellung hat sich der Verfasser mehr bemächtigt als es in dem ersten Bande der Fall war, wo man ihn noch mit dem Ausdruck ringen sah, ohne dass dies jedoch dem Werth der Arbeit Abbruch gethan hätte.

Und nun geht es mit aller Pracht in das breite und tiefe Fahrwasser, in den stolzen Strom der deutschen Bücherornamentik hinein, und hier entfaltet sich in herz- und sinnerfreuender Weise die Herrlichkeit unserer alten Kunst, Kraft, Fülle und Tiefe der Erfindung, flotte Sicherheit der Zeichnung und eine Darstellungsgabe, die im Ernsten und Heiteren, im Phantastischen und im genialen Spiele des Humors unübertroffen, ja unerreicht dasteht. Der Verfasser bespricht nach der Reihe die Leistungen der Officinen zu Frankfurt a. M., Ingolstadt, Berlin, Basel, Zürich, Strassburg, Nürnberg, Augsburg, Köln, Wien, München, Dillingen. Er bringt aus dem unermesslich reichen Schatze der damaligen Bücher-Illustration köstliche Proben, unter denen wir die Arbeiten von Hans Sebald Beham, Virgil Solis, Hans Brosamer und besonders des phantasiereichen Jost Amman und Tobias Stimmer hervorheben. Ganze Titelblätter wechseln mit reich verzierten Alphabeten, grösseren Einzelbildern, kleineren Vignetten, Kopf- und Randleisten in erquickender Mannigfaltigkeit ab . . . . . Durch genaue Erläuterung der Tafeln und sorgfältige Register ist die Benutzung des Buches wesentlich erleichtert. Wer das schöne Werk einmal kennen gelernt hat, wird immer wieder in mussevollen Stunden zu demselben zurückkehren und dem Studium desselben Genuss und Belehrung in reichem Maasse zu verdanken haben.

Album für Frauenarbeit

Endlich sei noch des »*Album für Frauen-Arbeit*« gedacht, in welchem Hirth der Frauenwelt klassische Motive für Weissstickerei, Bunt-, Gold- und Applikationsstickerei, Spitzen-, Verschnürungs- und Knüpfarbeit, Weberei, Passementrie und Stoffbemalung darbietet. Das erste Heft mit 40 Tafeln liegt vor und enthält aus dem Schatze der Vergangenheit einen grossen Reichthum köstlicher Motive. Wir finden da Dürer, Cranach, Daniel Hopfer, Holbein, Burgkmair, Aldegrever, Peter Flötner, Siebmacher, sowie ausgezeichnete Italiener und Franzosen.

Unermüdlich fährt der verdienstvolle Herausgeber des Formenschatzes fort, aus den Goldschachten der alten Kunst stets neue reiche Gaben ans Licht zu schürfen und in gediegenen, trefflich ausgestatteten, dabei erstaunlich wohlfeilen Publikationen den weitesten Kreisen der Kunstfreunde zugänglich zu machen. Verdanken wir ihm schon die reichsten Schätze durch Nachbildungen alter Kupferstiche und Holzschnitte, so tritt nun ein neues Unternehmen uns entgegen, welches an Unmittelbarkeit des Reizes alles früher Gebotene zu verdunkeln geeignet ist. Ich meine die berühmten Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians I., welches zu den kostbarsten Schätzen der Münchener Staatsbibliothek gehört. Zum ersten Male erhalten wir diese Arbeiten des grossen Meisters in völlig getreuem Facsimile so genau wiedergegeben, dass wir die Originale selbst zu schauen glauben und mit Entzücken der geistreichen Leichtigkeit folgen, mit welcher Dürer, wie kein anderer vor, neben oder nach ihm, die Erfindungen einer unerschöpflich reichen Phantasie ausgebreitet hat.

Dürer, Kaiser Maximilians Gebetbuch

Bekanntlich wurde das Gebetbuch des Kaisers als Prachtwerk seltenster Art in Augsburg auf Pergament gedruckt; man kennt drei Exemplare desselben, von denen das eine der kaiserlichen Bibliothek in Wien angehört, während das andere neuerdings für das British Museum erworben wurde; aber nur das Münchener Exemplar, obwohl unvollständig, ist durch die Randzeichnungen Dürer's ausgezeichnet. Der Druck wurde am 30. Dezember 1514 vollendet . . . . . .

Mit Recht ist die Hirth'sche Publikation auf die ganze Serie ausgedehnt worden, und indem sie dieselbe in grösster Treue, zugleich mit Nachahmung der rothen, violetten und schwarzen Farbentöne der Originale wiedergiebt, bietet sie den Freunden unserer alten Kunst eines der kostbarsten Prachtbücher, die sich irgend erdenken lassen. Diese 52 Blätter in gross Folio, auf feines Büttenpapier gedruckt, in würdigster Ausstattung zu einem erstaunlich mässigen Preise herausgegeben, bilden in der That ein Familien- und Hausbuch edelster Art. Da sich diese köstlichen Randzeichnungen wie kein anderes Ornamentwerk als stilvolle Umrahmungen für sinnige Aufzeichnungen aller Art eignen, so hat die Verlagshandlung wohl daran gethan, das Werk auch unter dem Titel »*Haus-Chronik*« in besonderer Ausgabe zu veröffentlichen. Schwerlich dürfte eine edlere Fassung zu finden sein, mag darin nun eine Familienchronik oder ein Stammbuch für Freunde niedergelegt werden.

Haus-Chronik

Von einem anderen Unternehmen, dem »*Kulturgeschichtlichen Bilderbuch*«, liegt die erste das 16. Jahrhundert umfassende Serie in zwölf Heften abgeschlossen vor.*) Es sind nicht weniger als 555 Bilder auf 390 Seiten in Folioformat, die für den staunenswerth billigen Preis von 30 Mark als prächtig ausgestatteter Band dargeboten werden. Hier ist nun ein wunderbarer Reichthum aus den schier unabsehbaren Schätzen von altdeutschen Formschnitten, Kupferstichen, Handzeichnungen und Radirungen vor uns ausgebreitet, und zwar alles das wieder in vorzüglich ausgeführtem Facsimile-Druck. Der vorliegende Band umfasst die klassische Epoche unserer Renaissance, an deren Spitze Meister wie Dürer, Holbein, Hans Burgkmair stehen, denen sich u. A. die beiden Hopfer, Altdorfer und Beham, Schäufelein und Hans Baldung Grün, von den Niederländern Lucas van Leyden und Barend van Orley anschliessen. Den Löwenantheil nimmt der Holzschnitt in Anspruch, während der Kupferstich geringere Vertretung gefunden hat . . . . . .

Kulturgeschichtliches Bilderbuch

Fast noch grösser als das künstlerische ist das kulturhistorische Interesse dieser Sammlung; in ganz unvergleichlicher Weise wird uns das häusliche und öffentliche Leben jener Zeit nach allen Seiten durch die getreuesten Berichterstatter, die mit künstlerischem Auge zu beobachten und mit künstlerischer Hand zu schildern wussten, vorgeführt. Kein Punkt, keine Beziehung des damaligen Lebens bleibt unerörtert; Kriegsbilder der manigfaltigsten Art, festliche Aufzüge, Schlittenfahrten, Turniere zu Fuss und zu Ross, Bittgänge, Jagdscenen, Gerichtssitzungen und peinliche Proceduren, Tänze, Spiele, Bäder und ländliche Feste, die Thätigkeiten bürgerlicher Gewerbe und Künste, Kostüm- und Genrebilder aller Art, Porträts berühmter Persönlichkeiten stellen

*) Liegt jetzt vollständig in zweiter Auflage vor.

sich uns in bunter Mannigfaltigkeit dar. Ueberall finden wir Genuss und Belehrung gepaart, und jene charaktervolle, Leben sprühende, künstlerisch hoch bedeutende Zeit mit einer Frische und Treue geschildert, welche hoffentlich allmählig durchgreifenden Einfluss auf den Geschmack unseres Publikums und auf den Geist der modernen Künstler gewinnen wird. Ueberall sollte dieses prächtige Bilderbuch im deutschen Hause unter den Bücherschätzen einen Ehrenplatz einnehmen.

Formenschatz

Dass der bereits früher mehrfach besprochene »Formenschatz« desselben Herausgebers in ununterbrochenem Erscheinen fortgeführt wird, bedarf nur kurzer Erwähnung. Bewundernswerth zeigt sich wieder der nimmer rastende Eifer des ebenso thätigen als glücklichen Schatzgräbers, der auch hier eine fast unabsehbare Fülle des Schönen und Werthvollen vor uns ausbreitet. Den Schwerpunkt bilden wieder die deutschen Meister des 16. Jahrhunderts von Dürer und Holbein bis zu Virgil Solis, Jost Amman und Paul Flint. Dazu gesellen sich einige Italiener, sowie manche französische Dekorateure bis zu François Boucher herab. Ausser den Holzschnitten und Kupferstichen, welche die vornehmste Quelle für diese Publikation bilden, hat der Herausgeber auch manches ausgeführte Werk kunsthandwerklicher Thätigkeit, und darunter manches bisher wenig oder gar nicht Gekannte aufzustöbern gewusst. So z. B. den unvergleichlich schönen, wohl nur Wenigen bekannten Kronleuchter im Rathhaus zu Sterzing, den Holzplafond aus dem Rathhaus zu Pressburg, sowie manche Werke aus dem Nationalmuseum zu München, der Residenz zu Landshut u. s. w. Auch diesmal wieder sind alle Gattungen des Kunsthandwerks, sowie die Architektur mit dem ganzen Gebiet ihrer Ornamentik aufs reichste vertreten. Sodann wusste der Verfasser hier, wie auch in seinem kulturgeschichtlichen Bilderbuch manch seltenes Blatt aus seinem Versteck hervorzuziehen und den weitesten Kreisen der Kunstfreunde zugänglich zu machen. Dahin gehört z. B. der höchst merkwürdige und überaus seltene Holzschnitt mit der Eule (1882, Heft VI).

Liebhaberbibliothek alter Illustratoren

Von der »*Liebhaberbibliothek alter Illustratoren*«, die zu den anziehendsten Gaben des Büchermarktes gehört, liegen Jost Amman's Frauentrachtenbuch, desselben Wappen- und Stammbuch und Kartenspielbuch, ferner Tobias Stimmer's Bibel und Virgil Solis' Wappenbüchlein vor. Obwohl diese Meister unserer späteren Renaissance bekanntlich schon stark berührt sind von dem Manierismus der italienischen Schule aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, so sind sie andererseits so voll künstlerischer Kraft und Frische, dass ihre Schöpfungen uns stets wieder Anregung und Erquickung bieten. Dass auch diese Liebhaberbibliothek sich durch gediegene typographische Ausstattung auszeichnet, bedarf kaum der Versicherung.*)

Endlich hat der Herausgeber von all diesen Schätzen unserer alten Kunst noch eine besondere anziehende Verwendung gemacht, indem er eine Reihe von Briefbogen am Kopf mit verkleinerten Nachbildungen alter Holzschnitte, Kupferstiche oder Handzeichnungen geschmückt hat. Man kann sich keine reizenderen und stilvolleren Vignetten denken. Besonders die Dürer'schen Randzeichnungen wirken hier ganz bezaubernd. Vielleicht werden durch diese geistreichen Vignetten die vielfach so abgeschmackten modernen Erfindungen in diesem Genre verdrängt.

Professor Dr. W. von Lübke

(in der »Augsburger Allgemeinen Zeitung« 1880 u. 1882).

*) Seitdem sind noch acht weitere Bändchen von der Liebhaberbibliothek publiziert worden.

Fast zwei Jahrzehnte sind verflossen, seit das Vorstehende geschrieben wurde. Die periodischen Erscheinungen des Verlages sind nach denselben Grundsätzen weitergeführt worden, und ihr Fortbestehen fast über eine Generation hinaus darf man wohl ein glänzendes Zeugniss für die Lebensfähigkeit der ihnen zu Grunde liegenden Ideen ansehen. Nur so viel wurde darin geändert, als nach dem Wandel des Geschmackes für nöthig erachtet wurde. So steht der Formenschatz nunmehr in seinem 22. Jahrgange. Seine Anfänge fielen in die Jahre jenes kunstgewerblichen Aufschwunges, welcher an die deutsche Renaissance vor allem anknüpfte. Später wurde das Interesse der Dekorateure, Kunstgewerbetreibenden, des kaufenden Publikums und der Sammler an den Vorbildern älterer Kunst universeller, verbreitete sich auch auf die vorangehenden und nachfolgenden Stilarten; namentlich die Stile des vorigen Jahrhunderts fanden wieder Beachtung. In Folge dessen erweiterten wir auch das Programm des Formenschatzes immer mehr, zogen das Kunstgewerbe aller Zeiten und Völker in einen Rahmen, und verbreiteten uns über das Schöne aller Kunstgattungen, in der Ueberzeugung, dass neben Vorlagen, welche sich als »Muster« bequem der unmittelbaren Copie darbieten, auch Anregung und Geschmacksbildung allein einen Werth haben, der schliesslich der Praxis zu gute kommt. Neuerdings werden auch künstlerische und kunstgewerbliche Proben aus unserem Jahrhundert, auch der Jetztzeit aufgenommen. Selbst ein durchaus modern gestimmter Vertreter des Kunstgewerbes wird in den Heften Anregung genug finden, da wir solchen älteren Vorbilden den Vorzug geben, welche modernem Geschmack und moderner Verwendbarkeit entgegenkommen.

Der Liebhaberbibliothek alter Illustratoren sind hinzugefügt worden: das Wittenberger und das Halle'sche Heiligthumsbuch; Jost Amman's Stände und Handwerker; Albrecht Dürer's Kleine Passion, Totentanz und Altes Testament von Holbein dem Jüngeren; Burckmair's Leben und Leiden Christi und Albrecht Altorfer's Sündenfall und Erlösung des Menschengeschlechtes. Weiter wären zumal die Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten, herausgegeben von Georg Hirth und Richard Muther, die Ciceroni in den Gemäldegallerien zu Berlin und München, Muther's drei-

bändige „Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert“*) zu nennen. Erst im laufenden Jahre erschienen die Kataloge der Collection Georg Hirth, von welchen der erste Teil, Deutsch Tanagra, den Wert eines einzigen und unentbehrlichen Nachschlage- und Abbildungswerkes über ein wichtiges Gebiet der Kunst und Kultur des vorigen Jahrhunderts, die Porzellanfigurenplastik, für sich in Anspruch nehmen kann; ferner „Der Stil in den bildenden Künsten“, ein gross angelegter Seriendruck.

„Der Stil in den bildenden Künsten und Gewerben“ ist der blosse Sammelname für eine Anzahl von kleineren Lieferungsfolgen, welche im Einzelnen vollkommen selbständig abgeschlossen und für sich käuflich sein werden und in historischer Anordnung jedesmal mustergiltige Vorbilder für ein bestimmtes Kunsthandwerk vereinigen sollen. Die einzelnen geplanten Serien finden sich im folgenden Verzeichniss genau bezeichnet. Die bereits erscheinende erste Serie: „der Schöne Mensch in der Kunst aller Zeiten“ erfreut sich schon grosser Beliebtheit und wird im ersten Bande (Darstellung menschlicher Schönheit in der Antike) zu Weihnachten dieses Jahres abgeschlossen vorliegen.

Auch eine zweite Neuigkeit wird unser Verlag bis dahin vorlegen, welche grade jetzt willkommen sein muss, wo das Interesse an moderner, künstlerischer Ausstattung der häuslichen Umgebung in weiten Kreisen so regsam ist. Das ist eine Neuauflage von Georg Hirth's „Deutschem Zimmer“ mit einer Erweiterung bis zur Neuzeit in einem zweiten Bande, welcher vom Empire- und Biedermaierstil ausgeht und die dekorativen Bestrebungen unserer Gegenwart besonders eingehend behandelt und reich illustriert.

Besitzer des bisherigen „Deutschen Zimmers“ können den Zusatzband auch apart als Supplement beziehen.

Mit den Publikationen über ältere Kunst erschöpft sich die Thätigkeit des Verlages keineswegs. Hier ist bekanntlich die Heimstätte der bekannten und verbreiteten Wochenzeitschrift „Jugend“, welche alle Erscheinungen des Lebens und der Gegenwart in frischer und originell-künstlerischer Weise berührt; ausserdem sind manche Erscheinungen speziellen wissenschaftlichen Charakters, u. A. die physiologisch-psychologischen Schriften Georg Hirth's, aber auch zahlreiche Werke von anderen Autoren in unserem Verlag erschienen. Ueber alle diese neueren Publikationen giebt das Verzeichniss im Einzelnen Auskunft.

*) Derzeit vollständig vergriffen.

Georg Hirth's Formen-Schatz

EINE QUELLE DER BELEHRUNG UND ANREGUNG FÜR KÜNSTLER UND GEWERBETREIBENDE, WIE FÜR ALLE FREUNDE STILVOLLER SCHÖNHEIT AUS DEN WERKEN DER BESTEN MEISTER ALLER ZEITEN UND VÖLKER.

22. JAHRGANG 1898. HEFT I

Jeder Jahrgang bildet ein für sich abgeschlossenes Ganzes

MÜNCHEN & LEIPZIG

G. HIRTH's KUNSTVERLAG

JÄHRLICH ERSCHEINEN
12 HEFTE ZU JE 16 TAFELN

PREIS DES HEFTES
1 MARK 25 PF.

GEORG HIRTH'S FORMENSCHATZ

eine Quelle der Belehrung und Anregung für Künstler und Gewerbetreibende, ist das **erste** und **älteste** Unternehmen, welches sich die Aufgabe gestellt hat, die Meisterwerke der Kunst und des Kunstgewerbes **aller Zeiten und Völker** durch mustergiltige Reproduktionen zu einem billigen Preise dem Volke zugänglich zu machen. Namentlich wurden und werden, mit Rücksicht auf das kunstgewerbliche Schaffen der Gegenwart, solche Vorbilder alter Kunst ausgewählt, welche modernem Geschmack und moderner Verwendbarkeit entgegenkommen. Das Unternehmen tritt nun in **seinen 22. Jahrgang.** Die schon längst geplante **Erweiterung des Programms:** wonach mehr als bisher die künst-

lerischen und kunstgewerblichen Erzeugnisse seit Beginn dieses Jahrhunderts bis in unsere Tage in den Bereich der Publikation gezogen werden, gelangt nun zur Ausführung. Eine Neuerung in der Ausstattung ist die Ver-

Aus Hirth's Formenschatz.

wendung eines Kunstdruckpapiers, auf welchem die Darstellungen in vorzüglichster Wirkung zum Ausdruck gelangen. Wir sind überzeugt, dass diese Mitteilungen unseren langjährigen Abonnenten willkommen sein und dem

Aus Hirth's Formenschatz.

»Formenschatz« neue Freunde zuführen wird. Die Jahrgänge I bis XXI sind noch sämtlich nachzubeziehen und zwar: Jahrgang 1877—1878 auch unter dem Titel: »**Formenschatz der Renaissance**«, in zwei Cartonmappen à M. 10.—, in zwei Leinwandmappen à M. 12.—, in zwei Halbfranzbände gebunden à M. 13.50. Jahrgang 1879—1897, in Cartonmappen à M. 15.—, in Leinwandmappen à M. 17.—, in Halbfranzband gebunden à M. 18.50. **Zur Erleichterung der Anschaffung können sämtliche Jahrgänge auch noch heftweise à M. 1.25 nachbezogen werden.** Jedem Jahrgange ist ein beschreibender Text über die Künstler, das Kunstwerk, Darstellung desselben, Ort der jetzigen Aufstellung etc. etc. beigeben.

Eine Ausgabe mit französischem Text erscheint unter dem Titel:

„L'ART PRATIQUE".

G. HIRTH's Kunstverlag in München und Leipzig.

Kulturgeschichtliches BILDERBUCH

aus drei Jahrhunderten, von Georg Hirth. Zweite Auflage. Französische Ausgabe: „Les grands Illustrateurs du 16., 17. et 18. siècle". Vollständig in 6 Bänden (72 Lieferungen). Folio. Preis à Lieferung M. 2.40, à Bd. complet brosch. M. 30.—, gebd. M. 35.—. (Liebhaber-Ausgabe [einseitig bedruckt, in losen Blättern] à Lieferung M. 5.—.) Jeder Band ist einzeln käuflich.

Hirth's Kulturgeschichtliches Bilderbuch umfasst im Ganzen **sechs Bände** (72 Lieferungen), darin sind gegen **360 darstellende Künstler vertreten und haben über 3500 interessante Blätter** eine technisch vollendete Wiedergabe gefunden. Die Publication bildet eine in ihrer Art einzige Kunstsammlung — ein **Kupferstichcabinet für den Hausgebrauch.**

Um den Besitzern der ersten Bände der früheren Auflage dieses Werkes das Abonnement auf die Fortsetzung zu ermöglichen, ist die Drucklegung der **zweiten Auflage** in derselben Weise und Ausstattung erfolgt, wie die der ersten Auflage.

Das »Kulturgeschichtliche Bilderbuch« spricht zu uns in der künstlerischen Ausdrucksweise der Zeiten, die es vorführt, und enthält Tausende von Reproduktionen alter Holzschnitte, Kupferstiche, Radirungen und Zeichnungen: Porträts berühmter und interessanter Persönlichkeiten, Kostüm- und Genrebilder, Darstellungen von Jagden, Kriegs- und Gerichtsscenen, Spielen, Tänzen und Bädern, Festzügen, Schilderungen des höfischen und bürgerlichen Lebens, Städteansichten und Marktbilder, endlich moralische und politische Allegorien, Mysterien, Curiosa u. s. w. Hervorragende Meister dreier Jahrhunderte und verschiedener Nationen — Dürer, Burgkmair, Cranach, Schäufelein, Beham, Solis, Amman, Stimmer, Goltzius, de Bruyn, Sadeler, Cr. de Passe, Callot, Hollar, Merian, Abr. de Bosse, Steff. della Bella, Potter, Boucher, Watteau, Schmidt, Chodowieckie etc. — liefern in überreicher Fülle den Stoff zu diesem Werke, welches an Originalität sowie an kunsthistorischem Werth von keinem ähnlichen übertroffen wird. Das »Kulturgeschichtliche Bilderbuch« verspricht das vollständigste Costümwerk, eine Art Kupferstichcabinet in nuce zu werden. — Jedem Bande werden erklärende Register beigefügt.

Madame de Maintenon.

Aus Hirth's Kulturgeschichtliches Bilderbuch.

Aus Hirth's Stil.

DER STIL

IN DEN BILDENDEN KÜNSTEN UND GEWERBEN ALLER ZEITEN

Herausgegeben von GEORG HIRTH

Dieses schon vor Jahren angekündigte Werk, das nicht nur aus dem kolossalen Vorrath der bisherigen Publikationen Georg Hirth's (»Formenschatz« 21 Jahrgänge, »Kulturgeschichtliches Bilderbuch« u. s. w.) schöpfen, sondern **vieles Neue und Originelle** in ebenso **origineller Anordnung** bringen wird, soll nun nicht länger auf sich warten lassen.

Der Herausgeber hat sich dazu entschlossen, den ganzen riesigen Stoff nach sachlichen Gesichtspunkten in **mehrere Serien** zu theilen, **innerhalb** welcher eine **kunsthistorische** Anordnung herrscht. Als solche Serien sind vorläufig folgende in Aussicht genommen:

I. Der schöne Mensch in der Kunst aller Zeiten.
II. Sitten und Kostüme.
III. Thiere, Mythen- u. Fabelwelt.
IV. Die Pflanze. Allgemeine Ornamente.
V. Aeussere Baukunst.
VI. Innere Dekoration, Wand- und Deckenmalerei.
VII. Stickerei und Weberei.
VIII. Das Möbel, Tischlerei, Holzschnitzerei.
IX. Geräthe und Werkzeug, Musikinstrumente.
X. Gefässe. Keramik.
XI. Schmiede- und Schlosserarbeit.
XII. Heraldik, Wehr und Waffen.
XIII. Schmuck, Medaillen u. dgl.
XIV. Allegorien, Genre.
XV. Schrift, Druck, Bücherornamente, Ex libris etc.
XVI. Die Landschaft.

Jede Serie wird sowohl als abgeschlossener Band wie in einzelnen Lieferungen separat abgegeben; eine Verpflichtung zur Abnahme aller Serien

besteht nicht. Die einzelnen Bände werden zwischen 150 und 400 Blätter (mit ganz kurzem erläuterndem Text) enthalten.

Bei der Auswahl der Abbildungen verfolgt der Herausgeber keineswegs

Aus Hirth's Stil.

rein kunsthistorische Ziele, vielmehr sollen neben den allgemein ästhetischen Rücksichten namentlich solche auf die moderne Verwendbarkeit massgebend sein. Jede Serie wird daher eine Art von praktischem »Special-Formenschatz« darstellen. Das Werk wird — mit Rücksicht auf die voraussichtlich grosse

Verbreitung — zu einem so billigen Preise abgegeben, dass das einzelne Blatt nur wenige Pfennige kostet.

»**Der schöne Mensch**«, — so ist also der Titel der **ersten** Serie. Der »schöne« Mensch ist hier natürlich der nackte; der bekleidete Mensch wird in einer besonderen Serie (Sitten und Kostüme) behandelt. Mit dem nackten Menschen beginnen wir unsere neue Publikation, erstens, weil alle künstlerischen Regungen von der Betrachtung der nackten Mitmenschen ausgegangen sind (»Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde«), die menschliche Gestalt also die Grundlage jedes kunstgeschichtlichen Schönheitskanons bilden muss; zweitens, um die ausübenden Künstler an die Schönheit als kategorischen Imperativ zu erinnern, und drittens, um in weitesten Kreisen die auch physiologisch bedeutsame Ueberzeugung zu befestigen, dass die Wohlfahrt des Menschengeschlechts nicht bloss von geistiger Bildung, sondern auch von körperlicher Schönheit und Kraft abhängig ist. Alle spezifisch-menschliche Gesundheit, Stärke, Gewandtheit und Schönheit stammen aus Zeiten, wo von der heutigen Nuditätenscheu noch keine Rede war.

Aus Hirth's Stil.

Von diesem Standpunkte aus erscheint daher die asketische Fleischabtöterei unserer Tage geradezu als ein »Verbrechen an der Menschheit«. Der junge Mensch muss vielmehr dazu erzogen werden, Schönheit und Kraft als wertvolle Gottesgaben dankbar zu ehren und durch Uebung und Enthaltsamkeit zu mehren. Auch die blosse Freude an paradiesischer Körperschönheit ist weder unmoralisch noch irreligiös, nur der mit unlauteren Leidenschaften Behaftete kann dies behaupten. Die klimatische Nötigung zur Bekleidung darf also den Menschen nicht abhalten, die natürlichen Schönheiten seines Geschlechtes zu kennen und zu verherrlichen, sonst kann es kommen, dass wir zu einer auch den Geist gefährdenden körperlichen Inferiorität herabsinken, wie sie uns in der Affenwelt so erschreckend entgegentritt.

Auch das Idealbild des unbekleideten Menschen war übrigens vielfachen Schwankungen unterworfen, ja man kann sagen, dass von den grossen Künstlern der verschiedensten Zeiten jeder seine eigenen Schönheitssympathien gehabt habe. Besonders interessant sind die variierenden Darstellungen des männlichen und weiblichen Antlitzes, des Mundes, der Augen, der Hände und Füsse, des Rückens etc., die Bewegungen und Mienen, die »beseelten Stellungen«, wozu das Werk viele Detailaufnahmen nach Statuen, Gemälden etc. darbieten wird. Dass die Natur selbst den Künstlern solche

Mannigfaltigkeit zur Wahl gestellt hat, soll durch eingestreute Photogramme, Illustrationen des Knochenbaues und dergleichen erwiesen werden.

Die I. Serie: »Der schöne Mensch«, bearbeitet von Dr. Heinrich Bulle, wird in 42 rasch nacheinander erscheinenden Lieferungen zu je 12 Tafeln die Darstellung menschlicher Schönheit in der Kunst, von den alten Aegyptern beginnend, bis auf unsere Tage verfolgen.

Aus Hirth's Stil.

Andere Serien dieses grossen Bilderatlas sollen, wie aus der obigen Aufzählung hervorgeht, neben Architektur, Dekoration und Kunstgewerben u. a. auch die Thierwelt, die Gebilde der Mythen- und Fabelwelt — Centauren, Faune, Tritone, Drachen u. s. w. sowie die Landschaft behandeln. Während aber die künstlerische Verherrlichung des Menschenleibes bis ins graue Altertum zurückreicht, ist die Darstellung landschaftlicher Schönheiten verhältnissmässig neuen Datums; sie beginnt, gewisse antike Ansätze abgerechnet, erst mit dem 16. Jahrhundert.

Jeder Abtheilung hoffen wir inhaltlich wie in der Ausstattung ein originelles Gepräge geben zu können. Unter den künstlerischen Dokumenten wird sich mancherlei Ueberraschendes finden.

Preis der Lieferung (12 Tafeln und Textbeilage) 1 Mark.

Wir bitten, unserem neuen Unternehmen die wohlwollende Beachtung zu schenken, welche es zweifellos verdient.

DAS DEUTSCHE ZIMMER

der Gothik und Renaissance, des Barock, Rococo- und Zopfstils.

Anregungen zur häuslichen Kunstpflege von **Georg Hirth.** Dritte stark vermehrte Auflage. 464 Seiten hoch 4^0 mit 370 Illustrationen. Elegant broschirt Mk. 10.—. In Leinwandband Mk. 15.—. In Lederband Mk. 20.—.

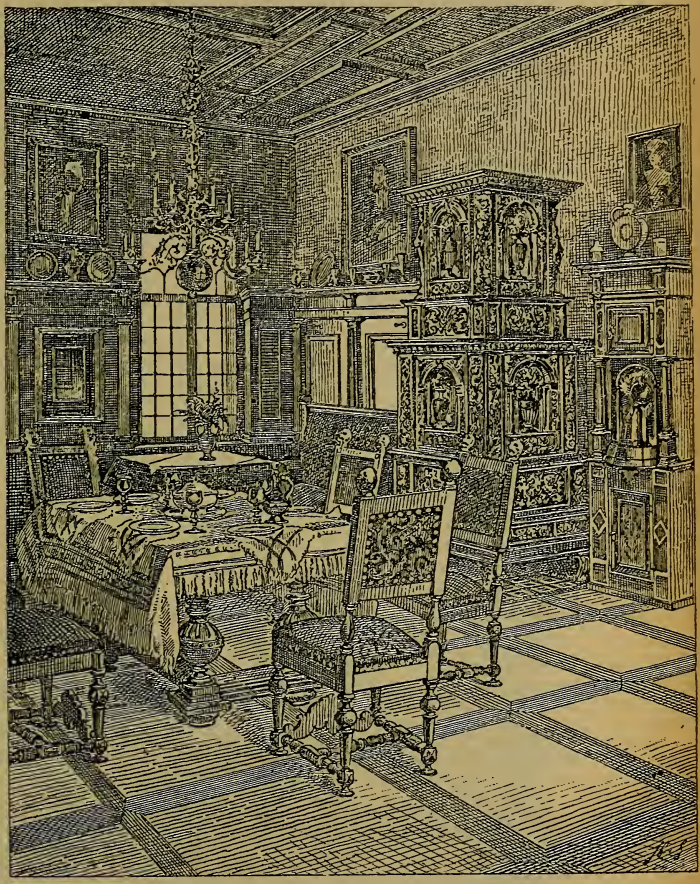
». . . . Das Buch ist die Frucht einer reichen Erfahrung und eines umfangreichen Studiums. Hat doch der Autor die hier vorgetragenen Anschauungen und Grundsätze alle selbst probirt. Man braucht bloss die Abbildung der Saalpartie in seinem Hause zu München anzuschauen, um sich darüber klar zu werden, dass wir es hier mit einem Fachmann ersten Ranges zu thun haben, der seine Lehren und Grundsätze zuerst bei sich erprobt und richtig befunden hat.

Wie der Formenschatz zur Kunstpflege im ganzen deutschen Volke, so fordert das Deutsche Zimmer zur Kunstpflege im eigenen Haus auf, ersteres ist ein Volksbuch, letzteres ein Haus- und Familienbuch, beide aber verfolgen das gemeinsame Ziel, die Pracht und Herrlichkeit der alten Kunst zu verstehen und wiederzugewinnen. . . .«

(Prof. Dr. Stockbauer in »*Bayer. Gewerbe-Zeitung*«.)

Das Buch eignet sich ganz besonders als Fest- und Gelegenheitsgeschenk für Verlobte, Neuvermählte, zu Weihnachten etc.

☞ Eine bis auf die Jetztzeit erweiterte **vierte Auflage** — sowie ein **Supplementband** für die Besitzer der früheren Auflagen, erscheint zu Weihnachten 1898.



Aus Hirth, Deutsches Zimmer.

Collection GEORG HIRTH, I. Abtheilung:

DEUTSCH TANAGRA

Porzellan-Figuren des XVIII. Jahrhunderts. Gesammelt von **Georg Hirth.** Ein Textband im Format 30 × 23 cm auf feinstes Kunstdruckpapier gedruckt. 32 Bogen 4^0 mit 80 Textillustrationen ausser zahlreichen Vignetten, Leisten, Schlussstücken etc. Ferner 109 Lichtdrucktafeln und 75 autotypische Tafeln auf Chromo-Carton. **Preis M. 50.—**

Dr. Georg Hirth, als Kunstkenner und Sammler wohlbekannt, hat die künstlerisch werthvollsten Erzeugnisse der reich entwickelten Porzellankunst des vorigen Jahrhunderts zu einer Collection von seltener Vollständigkeit vereinigt. Sein Hauptaugenmerk richtete er auf den reizvollen Kunstzweig der *Porzellanfiguren und -Gruppen,* eine der schönsten Blüthen der Kleinkunst im vorigen Jahrhundert, von grossem kunst- und kulturgeschichtlichem Interesse. Darum konnte grade er in einer prachtvoll ausgestatteten Publikation ein *Nachschlage- und Abbildungswerk über einen wichtigen Zweig der Plastik des vorigen Jahrhunderts* schaffen, welches ein nahezu vollständiges Bild desselben eröffnet. Das Ungefähr des zufälligen Sammelns haftet demselben nicht an. Das aussergewöhnliche Werk, mit 184 Volltafeln, auf denen fast alle Werke der Sammlung wiedergegeben sind (dieselbe umfasst im keramischen Theile 800 Nummern), füllt geradezu eine Lücke aus; denn bisher konnte ein Überblick über dieses ebenso wichtige wie anziehende Gebiet wegen der leidigen Zerstreuung des Materiales, das in kleinen Partieen hier und dort in Museen und Privatsammlungen sich vertheilte, auch wegen der technischen Schwierigkeiten, welche der photographischen Wiedergabe von Porzellanwerken sich entgegenstellen, nicht geschaffen werden.

Der Kunstzweig, der uns hier entgegentritt, wird für Viele ein neues, noch unerschlossenes, an Überraschungen reiches Gebiet sein. Er stellt einen wichtigen Theil der Plastik des vorigen Jahrhunderts dar, für welchen namhafte und bedeutende Künstler die Modelle lieferten und welcher neben den Werken der monumentalen Kunst hauptsächlich wegen des bisherigen Mangels an bequem erreichbarer Anschauung vernachlässigt wurde. Ein

Aus Hirth, Deutsch Tanagra.
J. P. Melchior, Venus (Unicum).

hervorragender Kenner des deutschen Kunstgewerbes sagte vor Kurzem voraus, dass dieses Lieblingsfeld feinsinniger Sammler bald auch den ernsten Kunstforscher interessiren werde. Zweifellos ist das Interesse an diesen frischen, ursprünglichen und graziösen Schöpfungen im Steigen begriffen. *Museen, Bibliotheken, Künstler, Kunstforscher, Sammler und alle Kunstliebhaber, sowie Freunde der Kulturgeschichte; ferner keramische Anstalten und Schulen werden dieses durch* [illegible] *Reichhaltigkeit* [illegible] *Abbildungen* [illegible] *rende Werk* [illegible] *willkommen* [illegible]. Demselben [illegible]ine kunstge- [illegible]liche Einlei- [illegible]0 Seiten) vor- [illegible]elche über die [illegible]g der Porzel- [illegible]tik im vo- Jahrhundert, namentlich [illegible]die süddeut- Manufakturen [illegible]phenburg, [illegible], Franken- [illegible]ien etc.) und [illegible]uptsächlichen [illegible]er Aufschluss [illegible]. Neben der [illegible] Illustrirung Lichtdruck- [illegible]totypietafeln [illegible]ssem Format die eigen- Ausstattung Originalvig- des vorigen [illegible]nderts Auf- [illegible]erregen.

Aus Collection Hirth I.

Die Sammlung ist [illegible]ers reich an Schöpfungen der

Aus Hirth, Deutsch Tanagra.

namhaftesten Bildhauer, welche ihre Kräfte der Porzellanfigurenkunst weihten. Der liebenswürdige *J. P. Melchior* (1742—1825), welcher für die *Höchster* Manufaktur anmuthige ländliche Genregruppen von schlichter, sentimentaler

Aus Hirth, Deutsch Tanagra.

Stimmung und delikatem Geschmack schuf, ist kaum irgendwo so reich vertreten wie hier. Die *Ludwigsburger* Abtheilung ist reich an Werken *Wilhelm Beyer's,* welcher später kaiserlicher Hofstatuarius in Wien war und den Park

von Schönbrunn mit Statuen schmückte. Von *Frankenthal* seien die höfischen allegorischen Gruppen des Mannheimer Hofbildhauers *Conrad Linck* erwähnt, welcher auch das Monument des Kurfürsten Karl Theodor auf der Heidel-

Aus Hirth, Deutsch Tanagra.

berger Brücke schuf. Zumal *Alt-Nymphenburg*, dessen Figuren in der Mehrzahl meisterhafte Offenbarungen ächter Rokokokunst sind, ist in keiner anderen Sammlung so vollständig.

Collection GEORG HIRTH, II. Abtheilung:

KUNSTGEWERBE, GRAPHISCHE KÜNSTE, ÖLGEMÄLDE.

Ein Textband im Format 30 × 23 cm auf feinstes Kunstdruckpapier gedruckt. 21 Bogen 4° mit 90 Textillustrationen, ausser zahlreichen Vignetten, Leisten, Schlussstücken etc.; ferner 39 Lichtdrucke u. 32 autotypische Tafeln auf Chromo-Carton. Preis M. 30.—.

Aus Collection Hirth II.

Ein Prachtkatalog über ältere kunstgewerbliche Erzeugnisse der Sammlung Hirth, soweit sie nicht unter die im Werke »Deutsch Tanagra« behandelte Keramik fallen.

Der Katalog tritt zwar nicht wie »Deutsch Tanagra« als einheitlich abgeschlossenes Werk von grundlegender Wichtigkeit auf einem erst wenig erschlossenen Gebiet auf. Aber dieser Sammlungskatalog dürfte doch zu den prächtigsten und reichillustrirten Katalogen gehören, welche in Deutsch-

Aus Collection Hirth II.

land erschienen sind. Der Geschmack des Herausgebers, welcher in der Sammlung waltet, ist aus den Publikationen »Formenschatz«, »Deutsches Zimmer« etc. bekannt. Für Sammler hat der Katalog zunächst Interesse — Durch den Reichthum an Abbildungen mustergiltiger Erzeugnisse aus allen Gebieten der Metallotechnik, in Möbeln, Holz-, Leder-, Textilarbeiten etc. aus allen Zeiten, der Renaissance und des Rococo, sowie der jetzt so be-

Aus Collection Hirth II.

Aus Collection Hirth II.

liebten Stile Louis-Seize und Empire wird der Band selbst zu einer Art Formenschatz und bietet Kunsthandwerkern, kunstgewerblichen Schulen und Anstalten etc., »allen Freunden stilvoller Schönheit« brauchbare Vorlagen von auserlesenem Geschmack und reiche Anregung. Meist sollten die Gegenstände Zwecken der Innendekoration dienen (Möbel, Uhren, Leuchter, Rahmen, Bucheinbände, dekorative Stoffe etc.); drum mögen sie sich auch grade hierfür als Vorlagen eignen. Das reiche Abbildungsmaterial wird Allen erwünscht sein, welche schaffend, forschend oder nachempfindend als Liebhaber der Kunst nahestehen.

INHALT DER COLLECTION

Arbeiten in edlem Metalle.
Medaillen.
Arbeiten in Bronce, Kupfer, Messing.
Arbeiten in Eisen.

3*

Aus Collection Hirth II.

Arbeiten in Zinn.
Arbeiten in Elfenbein.
Miniaturen.
Arbeiten in Stein.
Arbeiten in Glas und Krystall.
Arbeiten in Perlmutter, Bernstein, Wachs.
Varia.
Rüstungsstücke, Waffen.
Musikinstrumente.
Arbeiten in Holz.
Wand- und Fusssteppiche und sonstige Textilarbeiten.
Möbel- und Einrichtungsgegenstände.
Oelgemälde.
Bücher und Bucheinbände.
Farbenstiche, Schabkunst- und Linienstiche.

Meister-Holzschnitte

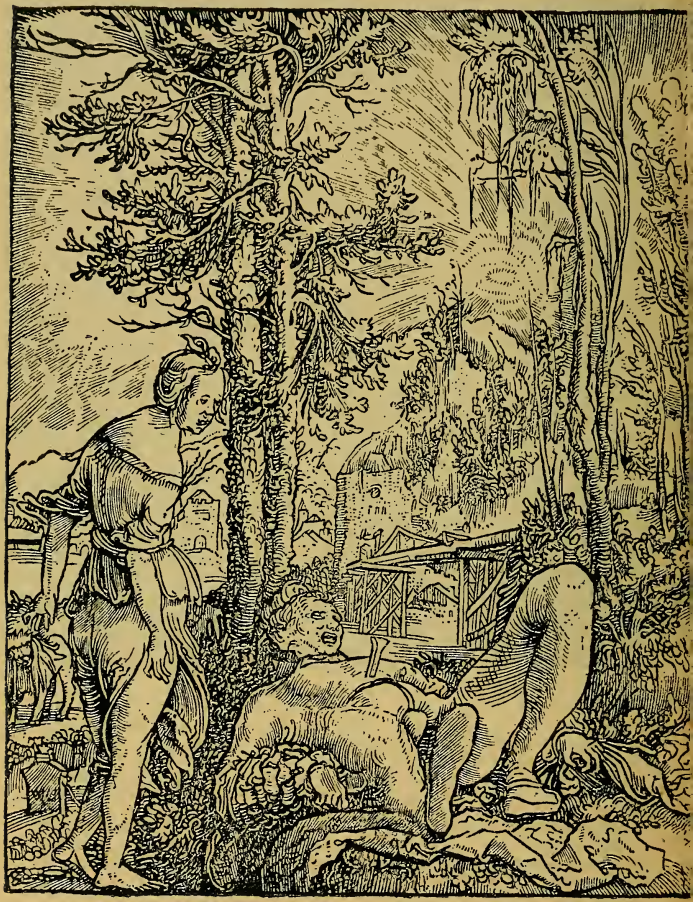
aus vier Jahrhunderten. Herausgegeben von Georg Hirth und Richard Muther. Complet in Cartonmappe M. 40.—, in Halbfranzband gebunden M. 50.—. Kann auf Wunsch auch noch in 10 Lieferungen à M. 4.— bezogen werden Eine französische Ausgabe erschien unter dem Titel: Quatre siècles de gravure sur bois. Das Werk umfasst 232 Blatt (122 Tafeln in einfachem und 55 Tafeln in Doppelformat) hoch 4°, mit erläuterndem Text. *Ein ausführliches Inhalts-Verzeichnis steht Interessenten auf Wunsch gratis zur Verfügung.*

Die Geschichte des Holzschnittes hat zwei ihrem innersten Wesen nach durchaus verschiedene Anwendungen der Technik zu betrachten: den *Nachschnitt* der bis in's Kleinste durchgebildeten, für den Hochdruck berechneten *Zeichnung auf Holz,* — und die *freie Uebersetzung* der beliebig anders gearteten künstlerischen Zeichensprache. Die letztere Anwendung ist als freie graphische Kunst sicherlich Hervorragendes zu leisten im Stande; aber wenn wir in der Kunstgeschichte besonderen Werth auf die *eigene* Vortragsweise des erfindenden Künstlers legen, so kann als originelles Dokument nur der *Nachschnitt* — gleichviel ob von derselben oder von fremder Hand — in Betracht kommen. Hier haben wir in der Regel eine absichtlich und mindestens annähernd *genaue Nachbildung* der ursprünglichen Handschrift des Künstlers selbst, ein „Facsimile", vor uns.

Die vorliegende Publikation hat nun den Zweck, die Geschichte des Nachschnittes und also der *Zeichnung für den Hochdruck* von ihren Anfängen bis zu ihrer Umgestaltung im 19. Jahrhundert zu veranschaulichen.

Aber selbst in dieser Beschränkung bietet die Geschichte des Holzschnittes ein ausserordentlich reiches und vielgestaltiges Material dar, und wenn wir auch versuchen wollen, für *alle* Phasen ihrer Entwicklung in den verschiedenen Zeiten und Ländern *charakteristische Beispiele* beizubringen und keinen irgendwie hervorragenden Meister zu übergehen, so kann doch eine *erschöpfende* Vorführung alles Wichtigen und Interessanten unmöglich in dem Rahmen dieser Publikation erwartet werden. Im Gegentheil glauben wir — unbeschadet einer gewissen Vollständigkeit nach der kunsthistorischen Seite — von der Reproduktion allgemein bekannter und bereits mehrfach in neuer Zeit publizirter Werke absehen und unser Augenmerk hauptsächlich auf seltenere Blätter und Unica richten zu sollen. Auf diese Weise hoffen wir ebenso den Erwartungen der Leute der Wissenschaft, der Kenner und Sammler, wie dem Bedürfnisse der zwar mit Begeisterung, aber noch ohne grössere Erfahrung an dieses Werk Herantretenden gerecht zu werden.

☞ *Zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen.* ☜



(Aus »Hirth-Mutter«, Meisterholzschnitte.)

DIE DEUTSCHE BÜCHER-ILLUSTRATION DER GOTHIK UND DER FRÜHRENAISSANCE

1460—1530. HERAUSGEGEBEN VON

DR. RICHARD MUTHER.

Zwei Bände in Grossfolio,
313 Seiten Text und 263 Seiten Illustrationen.

Preis complet brosch. M. 120,
in Original-Prachtband (Kalbslederband) M. 160.

Auch in 6 Lieferungen à M. 20.— zu beziehen.

Einzelne Lieferungen werden nicht abgegeben.

Dieses Werk, welches eine grosse und fühlbare Lücke in der Literatur ausfüllt, bildet zugleich ein wichtiges Glied in der Reihe unserer kunsthistorischen Publikationen. Enthält einerseits der sehr umfassende Text des Dr. MUTHER die wichtigsten Aufschlüsse über die in Betracht kommenden Druckorte, Buchdrucker und Künstler, jener auch für die deutsche Sprachbildung und allgemeine Kultur so hochwichtigen Zeit, so gibt der zweite Band mit seinen mehr als 400 Facsimile-Nachbildungen alter Bücherholzschnitte einen, vielleicht selbst manchen Kenner und Sammler überraschenden trefflichen Ueberblick über die hochinteressante Kunstentwicklung, welche namentlich in der Incunabelnliteratur enthalten ist. Mit Rücksicht auf unser »Kulturgeschichtliches Bilderbuch«, welches aus der Zeit der Frührenaissance bereits einen reichen Bilderschatz gebracht hat, und weil wir aus demselben keine einzige Piece wiederholen wollten, ist bei der Illustration des Muther'schen Werkes der Schwerpunkt auf die Incunabeln bez. die Gothik gelegt worden.

Register der Künstler und Drucker, sowie ein vollständiges Verzeichniss der illustrirten Bücher der ganzen Epoche (1460 bis 1530) machen das Werk zum unentbehrlichen Nachschlagebuch für Liebhaber, Bibliothekare und Antiquare.

Der Druck auf ächtes Büttenpapier trägt dazu bei, unserer Reproduktion die denkbar grösste Vollkommenheit zu sichern.

(Aus »Muther«, Bücherillustration.)

BÜCHER-Ornamentik der Renaissance

Historisch-kritisch dargestellt von

A. F. BUTSCH.

I. Theil:

Früh-Renaissance

80 Seiten Text und 108 Tafeln. Klein Folio. Preis M. 40.—.
(Ist zur Zeit vergriffen.)

II. Theil:

Hoch- und Spät-Renaissance.

64 Seiten Text und 118 Tafeln. Klein Folio. Preis M. 28.—.

Die zwei Bände enthalten im Ganzen 226 Tafeln, welche uns die lebendigste Anschauung geben von der *ganzen Entwicklung der typographischen Ornamentik* der Renaissance, von ihren Anfängen in Italien bis zu ihrem Verfall, als der Kupferstich die Oberhand über den Holzschnitt gewann. Die reiche Fülle des dargebotenen Materials, die geschickte Auswahl daraus, sowie der das Ganze begleitende Text geben einerseits Zeugniss von dem grossen Reichthum der Sammlung, andererseits von der ausserordentlichen Sachkenntniss des Verfassers. *(W. Lübke.)*

LIEBHABERBIBLIOTHEK ALTER ILLUSTRATOREN

in Facsimile-Reproduktion.

Die „Zeitschrift für bildende Kunst" sagt über diese Publikation:

„Die treffliche phototypische Reproduktion, sowie die sorgfältige stilgerechte Ausstattung der Bücher setzt das Publikum in den Stand, sich diese Kostbarkeiten der alten Xylographie, deren Originalausgaben bekanntlich Tausende werth sind, um den Preis von wenigen Mark anzuschaffen, ohne sich sagen zu müssen, dass darin doch nur ein ungenügender Ersatz geboten sei. Solche Nachbildungen, wie diese, können wirklich für den Mangel der Originale entschädigen und selbst dem strengen Sinn Freude machen."

Von der „Liebhaberbibliothek" sind bis Herbst 1888 13 Bändchen erschienen.

Erstes Bändchen:

Jost Amman's Frauentrachtenbuch vom Jahre 1586.

(Originaltitel: »Im Frauwenzimmer Wirt vermeldt von allerley fchönen Kleidungen vnnd Trachten der Weiber, hohes vnd niders Stands, wie man fast an allen Orten gefchmückt vnnd gezieret ift, Als Teutfche, Welfche, Frantzöfifche, Engelländifche, Niderländifche, Böhemifche, Vngerifche, vnd alle anftoffende Länder. Durchaufs mit neuwen Figuren gezieret, dergleichen nie ist aufsgangen.«) — 122 Frauentrachten mit Beschreibung in Reimen. *Ungeb. M. 4.—, in Leder geb. M. 7.—.* (Dasselbe in lateinischer Ausgabe: *ungeb. M. 6.—, geb. M. 9.—.*)

Zweites Bändchen:

Jost Amman's Kartenspielbuch (Charta Lusoria) vom Jahre 1588.

58 Illustrationen. Mit deutschen und lateinischen Versen von HEINR. SCHRÖTER. *Ungeb. M. 4.—, in Leder geb. M. 7.—.*

Drittes Bändchen:

Jost Amman's Wappen- und Stammbuch

vom Jahre 1589. 180 Seiten kl. 4°, in Originalgrösse. *Brosch. M. 7.50, in Leder geb. M. 10.50.*

Die Reproduktion des berühmten Buches wurde mit grosser Sorgfalt unter Zuhilfenahme mehrerer alten Exemplare hergestellt. Alle Wappen und Bilder sind in Originalgrösse wiedergegeben.

Viertes Bändchen:

Tobias Stimmer's Bibel

vom Jahre 1576. 170 Illustrationen in reichen Passepartouts mit Versen von JOH. FISCHART. *Brosch. M. 7.50, in Leder geb. M. 10.50.*

Schon *Rubens* hat dieses treffliche Büchlein des berühmten Illustrators hochgeschätzt und in seiner Jugend häufig nachgezeichnet. Die einzelnen Kompositionen zeichnen sich durch grosse Lebendigkeit und jene künstlerische Naivetät aus, zu welcher moderne Darsteller sich nur schwer aufschwingen.

Fünftes Bändchen:

Virgil Solis' Wappenbüchlein

vom Jahre 1555. In Facsimile-Reproduktion. 2. Aufl. 50 Seiten kl. 4°. *Brosch. M. 5.—, geb. M. 8.—.*

Virgil Solis' Wappenbüchlein enthält über 400 der ältesten und interessantesten Wappen von Päpsten, Cardinälen, Bischöfen, Kaisern, Königen, Churfürsten, Herzogen, Landgrafen, Freiherren, Reichsstädten u. s. w.

Sechstes Bändchen:

Lucas Cranach's Wittemberger Heiligthumsbuch

vom Jahre 1509. 88 Seiten kl. 4° mit 119 Holzschnitten auf ächt Büttenpapier. *Brosch. M. 10.—, in Leder geb. M. 13.—.*

Dieses äusserst kostbare und seltene Buch (nach Brunet sind nur drei Exemplare bekannt) stellt den ehemaligen Bilder-, Silber- und Reliquienschatz der Stiftskirche zu Wittemberg dar. Die vortrefflichen Illustrationen sind nicht nur als wichtiger Theil des Holzschnittwerkes Lucas Cranach's hochinteressant, sondern sie bilden auch eine unschätzbare Quelle für die kirchliche Kunst und Hagiologie zur Zeit der Gothik.

Die Zeichnungen der zahlreichen Gefässe, Becher, Schalen, Monstranzen, Sakraments-Häuschen, Reliquien Schreine, Statuetten u. s. w. enthalten nebenbei eine so vollendete Darstellung der Ornamentik der gothischen Kleinkunst, wie kein anderes Werk aus jener Zeit.

Siebentes Bändchen:

Jost Amman's Stände und Handwerker.

Facsimile-Reproduktion mit den Versen von HANS SACHS. Nach der Ausgabe von 1568. 108 Blatt kl. 4° auf Büttenpapier. *Eleg. brosch. M. 7.50, in Schweinsleder geb. M. 10.50.*

Das höchst interessante Bändchen enthält die Beschreibung aller Stände auf Erden: der Fürsten und Krieger, der höheren und niederen Geistlichen, der Künstler, Handwerker und Kaufleute etc., mit entsprechenden Versen von Hans Sachs.

Achtes Bändchen:

Albrecht Dürer's Kleine Passion.

37 Blatt kl. 4° in Facsimile-Reproduktion. Auf ff. Büttenpapier gedruckt. *Brosch. M. 3.—, geb. M. 6.—.*

Vorliegende Publikation, auch unter dem Titel: »Passio Christi ab Alberto Durer Norimbergensi effigiata« bekannt, dürfte die vollkommenste Facsimile-Reproduktion der Dürer'schen Darstellungen sein und von allen Kunstfreunden willkommen geheissen werden.

Neuntes Bändchen:

Hans Holbein's Altes Testament.

Facsimile-Reproduktion mit dem Texte der I. Lyoner Original-Ausgabe von 1538. 96 Seiten kl. 4°. Auf ff. Büttenpapier gedruckt. *Brosch. M. 4.—, geb. M. 7.—.*

Zehntes Bändchen:

Hans Holbein's Todtentanz

vom Jahre 1538. Les simulacres & historiees faces de la mort, autant de gammet pourtraictes, que artificiellement imaginées. 104 Seiten kl. 4°. *Brosch. M. 5.—, in Leder geb. M. 8.—.*

Elftes Bändchen:

Hans Burgkmair's Leben und Leiden Christi

vom Jahre 1520. 40 Blatt kl. 4°. *Brosch. M. 3.—, in Leder geb. M. 6.—*

Zwölftes Bändchen:

Albrecht Altdorfer, Der Sündenfall

und die Erlösung des Menschengeschlechtes. 40 Blatt kl. 4°. *Brosch. M. 3.—, in Leder geb. M. 6.—.*

„Albrecht Altdorfer, der in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts seine noch heute bewunderten Werke schuf — auch als Maler erfreut er sich, namentlich in landschaftlicher Beziehung, eines angesehenen Namens — hat in den hier in meisterhaften Lichtdrucken wiedergegebenen Darstellungen zur Geschichte unserer Erlösung, trotz des gar kleinen Massstabes (die Stichgrösse beträgt nur 7 : 5 cm) äusserst packende und lebenswahre Scenen geschaffen, die ihm, wäre sonst nichts von ihm uns erhalten geblieben, einen ehrenvollen Platz in der Kunstgeschichte sichern würden."

(Bücher-Markt, 30. Juni 1888.)

Dreizehntes Bändchen:

Hallesches Heiligthumsbuch

vom Jahre 1520. 90 S. kl. 4°. *Brosch. M. 6.—, in Leder geb. M. 9.—.*

„Unter den altdeutschen Heiligthumsbüchern nimmt neben dem Wittemberger (VI. Bändchen der Liebhaber-Bibliothek) das Hallesche an Kunstwerth und Seltenheit den ersten Rang ein; dasselbe enthält die Kostbarkeiten etc., mit welchen der Erzbischof Albrecht von Brandenburg, Kurfürst von Mainz, die schon i. J. 1518 zu Halle erbaute Stiftskirche schmückte und welcher 1540 mit seinem Stifter nach Mainz wanderte. In des Stifters Auftrag wurde auch das prächtige in der Aschaffenburger Schlossbibliothek aufbewahrte Miniaturwerk hergestellt, welches den ganzen Schatz in der farbigen Wirkung der einzelnen Stücke, auf Pergament gemalt, darstellt und welches dem Holzschnittwerk als Grundlage diente. Dieses letztere enthält 234 Abbildungen, von denen in der zu besprechenden Neuauflage 88 durch Composition oder Schnitt ausgezeichnete Blätter reproduzirt sind. An Truhen, Monstranzen, kleinen Altärchen etc. findet sich eine Reihe dekorativer Motive, insbesondere für Goldschmiede, meist gothisch (der Entstehungszeit der Bücher entsprechend), aber auch manch hübsches Werk der Renaissance."

(Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbe-Vereins, 15. Januar 1889.)

ALBRECHT DÜRER'S
RANDZEICHNUNGEN

ZUM GEBETBUCHE DES

KAISERS MAXIMILIAN I.

NEBST DEN ACHT ZEICHNUNGEN

VON ANDERER HAND.

Photographische Reproduction der Originalzeichnungen in der Schatzkammer der Kgl. bayer. Hof- u. Staatsbibliothek zu München.

52 Blätter (einseitig bedruckt) in gr. Folio auf feinstem Büttenpapier M. 15.—.

Die Albr. Dürer'schen Randzeichnungen sind auch unter dem Titel:

HAUS-CHRONIK

erschienen. Für die Zwecke eines stilvollen »Stammbuches«, sei es, dass darin eine Familienchronik oder Erinnerungen an Freunde ihren Platz finden sollen, dürfte schwerlich ein reicherer gleich künstlerischer Schmuck zu finden sein. Diese Ausgabe ist auch mit leeren Blättern durchschossen.

Brosch. M. 16.—, in Schweinsleder gebd. M. 30.—.

Die Monogrammisten

von Dr. G. K. Nagler, fortgesetzt von Dr. A. Andresen und C. Claus. 9 Lieferungen à M. 13.35, oder 5 Bände compl. M. 120.—.

Nagler's „Monogrammisten" stehen einzig da als unentbehrliches Lexicon für Sammler, Kenner und Freunde von Kupferstichen und Holzschnitten, Oelgemälden, Porzellan-, Majolica-, Metallarbeiten u. s. w. Die bisher erschienenen fünf starken Bände enthalten auf ca. 5000 Seiten *Nachrichten über etwa 15,000 Monogrammisten* vom Mittelalter bis auf die neuesten Zeiten. (Der frühere Preis M. 90.— ist erloschen.)

Albrecht Dürer's Aufenthalt in Basel 1492–1494

von Dr. Daniel Burckhardt, Conservator der öffentlichen Kunstsammlung in Basel. 7 Bogen hoch 4^0, mit 15 Text-Illustrationen und 50 Lichtdrucktafeln. Ladenpreis elegant brosch. M. 20.—.

Auf Grund noch völlig unbekannter künstlerischer Akten, die hier zum ersten Male publizirt sind, wird der Nachweis geleistet, dass der grosse Nürnberger Meister Dürer vom Spätjahr 1492 bis Frühling 1494 in Basel weilte, dass somit die schon seit langem zur kunstgeschichtlichen Thatsache erhobene Hypothese von einer ersten Reise Dürer's nach Venedig unhaltbar geworden ist. Die Publikation bringt ausserdem noch ein eigenhändiges Schriftstück des jungen Dürer zum Abdruck, aus welchem die Anwesenheit des Künstlers in Basel während der genannten Jahre zur Evidenz hervorgeht, so dass die Muthmassung von Rumohr, dass Albrecht Dürer als Zeichner für Baslerische Officinen thätig gewesen sei, sich bewahrheitet. Die köstlichen Federzeichnungen (sämmtlich in Originalgrösse reproducirt), welche in der Schrift zur Publikation gelangen, werden, von ihrem hohen kunstwissenschaftlichen Werth abgesehen, stets als kulturgeschichtliches Denkmal zu betrachten sein.

Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten

von Dr. phil. J. Reimers, z. Z. Direktor des Provinzialmuseums in Hannover. 16 Bogen hoch 4^0 mit 93 Illustrationen. — Ladenpreis broschirt M. 6.—.

Die vorliegende Arbeit führt uns einen Nürnberger Künstler der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor, von dem bis dahin sehr wenig bekannt geworden war. Die eingehende Besprechung der Werke Flötner's, die zahlreichen Illustrationen, sowie die ausführliche Beschreibung der einzelnen Werke des Meisters, dürften diese Schrift zu einer willkommenen Gabe machen für Jeden, welcher sich mit der dekorativen Kunst des 16. Jahrhunderts beschäftigen will.

Ludwig Hohenwang kein Ulmer, sondern ein Augsburger Buchdrucker.

Von A. F. Butsch. Lex.-8^0. 18 Seiten mit einer Tafel. Preis M. 1.—.

Diese Broschüre ist von Interesse für Bibliotheken, Philologen, Antiquare u. s. w.

P. P. Rubens' Antike Charakterköpfe.

Eine Sammlung von 12 Bildnissen nach antiken Büsten gezeichnet von Rubens, in Kupfer gestochen von *L. Vorstermann*, *P. Pontius*, *H. Withous* und *B. à Bolswert*. In Facsimile-Reproduktion. Folio. Preis M. 2.50.

Inhalt: Demokritos, Demosthenes, Hippokrates, Plato, Sokrates, Sophokles, M. Brutus, C. Julius Cäsar, P. Cornelius Scipio Africanus, M. Tullius Cicero, Nero, L. Annaeus Seneca.

Bilder aus der Lutherzeit.

Eine Sammlung von Portraits etc. aus der Zeit der Reformation in Facsimile-Reproduktionen nach Holzschnitten und Kupferstichen von *Dürer, Cranach, Holbein* u. a. Mit einem Vorwort von Georg Hirth. 1883. XI u. 40 Seiten in Folio, in Umschlag mit Cranach'scher Bordüre. Preis M. 2.—.

Die Wunder von Maria Zell.

Facsimile-Reproduktion der 25 Holzschnitte eines unbekannten deutschen Meisters um 1520. Kl. Folio. Preis in Mappe M. 16.

Dieses merkwürdige weder von Bartsch noch von Passavant erwähnte Werk eines hervorragenden Meisters und Zeitgenossen von Burgkmair, Schäufelein und Springinklee, umfasst 25 Blätter von je 19 cm Höhe und 14 cm Breite Bildgrösse, mit drei- bis vierzeiligen, auf die verschiedenen Wunder bezüglichen Unterschriften. Unsere Reproduktion ist, in nur 100 nummerirten Exemplaren, auf ächtes Büttenpapier mit breitem Rand gedruckt.

Jost Amman's Allegorie auf den Handel.

Aigentliche abbildung des gantzen gewerbs der Kaufmannschaft sambt etslicher der Namhafts und fürnembsten Handelstett signatur und Wappen. Nach den in der Fürstlich. Wallerstein'schen Bibliothek in Maihingen aufbewahrten Original-Holzstöcken; Text nach dem Originalabdruck im k. bayer. Nationalmuseum. Ausgabe von 1622. Grosses Tableau in zweifarbigem Kunstdruck, 120 cm hoch, 85 cm breit. In Kartonmappe M. 4.50, auf Leinwand aufgezogen M. 6.—.

Jost Amman's Ehebrecherbrücke des Königs Artvs.

Facsimile-Reproduktionen des aus acht Blättern bestehenden Original-Holzschnittes. Preis M. 15.—.

Anleitung zur Technik der Oelmalerei

von Alois Hauser, Professor, Conservator und Restaurator an den Kgl. Bayer. Staats-Gemälde-Sammlungen. Vierte Auflage. Preis 50 Pf.

Die erste Auflage erschien auf Veranlassung des Kgl. Preussischen Unterrichtsministeriums 1885, wurde in der Reichsdruckerei gedruckt und in verschiedene fremde Sprachen übersetzt, im Buchhandel aber war das nützliche Schriftchen nicht zu haben. Der Verfasser verbreitet sich in sieben Kapiteln über die Vorbereitung zum Oelmalen: Holztafeln, Grundirung der Holztafeln, Grundirung der Leinwand, das Oel, die Farben, Behandlung der Malerei selbst, der Firniss. Die treffliche, klar geschriebene Schrift sollte von jedem Maler mit Aufmerksamkeit studirt werden.

Geschichte der Wandteppichfabriken

(Hautelisse-Manufacturen) des Wittelsbachischen Fürstenhauses in Bayern. Mit einer Geschichte der Wandteppichverfertigung als Einleitung. Von Dr. Manfred Mayer. 18½ Bogen hoch 4°, mit 21 Tafeln in Lichtdruck. Ladenpreis broschirt M. 15.—.

Album für Frauenarbeit,

enthaltend klassische Motive für Weissstickerei, Bunt-, Gold- und Applicationsstickerei, Spitzen-, Verschnürungs- und Knüpfarbeit, sowie Weberei, Passementrie und Stoffbemalung. Herausgegeben von Georg Hirth. I. Serie M. 2.—.

Fugger-Inventarium, Darinnen begriffen, was in dess Wohlgebornen herrn herrn Marx Fuggers Freyherrns von Kirchberg vnd Weissenhorn Röm. Kay. Mätt. Rath. vnd Fürst Dht. Herzog Maximiliani in Bayrn Rats vnd Kammerers Meines gnedigen herrn Rüst: vnd Sattel Cammer an Harnischen, Büchsen, Wehrn, Spiessen, Sättlen, Zeugen, Schlitten, sampt Irer Zugehörung vnd andrn Vorhanden. Inmassen solches alles im Monat Julio Anno 1599 Beschriben worden. Nach dem Originalmanuskript herausgegeben von F. A. Butsch. 36 Seiten, hoch 4°; elegant broschirt M. 3.—.

Die Publikation ist von grossem Interesse für Kulturhistoriker, Bibliotheken, Antiquitätenhändler.

CATALOG der nachgelassenen Kunstsammlungen des Bildhauers und Architekten Lorenz Gedon in München. 16 Bogen 4° mit 1257 Nummern und zahlreichen Textillustrationen. Ausgabe A mit Illustrationen von Lossow, R. Seitz u. a.: Preis M. 2.—; Ausgabe B (Liebhaber-Ausgabe) mit 18 Tafeln in Lichtdruck, sowie Porträt Gedon's von F. A. Kaulbach; Preis M. 10.—.

Kunsthistorische Wanderungen durch Bayern. Denkmale früh-mittelalterlicher Baukunst in Bayern, bayerisch Schwaben, Franken und der Pfalz von Dr. Berthold Riehl, Professor an der Kgl. Universität München. 17 Bogen 8° mit 6 Abbildungen in Autotypie. Preis brosch. M. 5.—.

Der Cicerone in der Kgl. Gemäldegalerie in Berlin.

Eine Anleitung zum Genuss und Verständniss der hier vereinigten Kunstschätze.

Herausgegeben von
Georg Hirth
und
Rich. Muther.

500 Seiten kl. 8° mit 200 Illustrationen. Preis broch. M. 3.—, in biegsamem Leinwandband M. 3.50.

Der Cicerone in der Kgl. Aelteren Pinakothek in München.

Eine Anleitung zum Genuss und Verständniss der hier vereinigten Kunstschätze. Herausgegeben von **Georg Hirth** und **Richard Muther.**

314 Seiten kl. 8°, mit 220 Illustrationen. Preis in biegsamem Leinwandband M. 3.—.

Illustrirter Katalog der Schack-Galerie in München

im Besitz Sr. Maj. d. Deutschen Kaisers, Königs von Preussen.

Mit einem Vorwort von **Dr. Paul Seidel,** Dirigent der Kunstsammlungen in den Königl. Preussischen Schlössern, und kunstgeschichtlicher Einleitung von **Prof. Dr. Richard Muther.**

8¼ Bogen kl. 8° mit 56 autotypischen Abbildungen. Eleg. broch. 50 Pf., in Leinwand gebd. M. 1.—.

Neue Briefe mit alten Bildern.

Zwei Serien. Jede Serie 24 Briefbogen und Couverts mit altdeutschen Vignetten von **Dürer, Burgkmair, Amman, Cranach, Beham, Aldegrever, François, Boucher** etc. Preis jeder Serie in Carton M. 3.—.

Neue Briefe mit religiösen Bildern.

Zwei Serien à 24 Briefbogen (ohne Couverts) à Serie M. 2.—.

»Dem Bedürfniss nach apart eleganten und geschmackvollen Ausschmückungen von Briefen und Briefcouverts entgegenzukommen, hat der Herausgeber des »Formenschatzes« eine Reihe von Serien Briefbogen mit alten Bildern nach Originalien von Dürer, Burgkmair u. s. w. publizirt. Der allerliebste Gedanke, der einer guten Aufnahme sicher ist, wurde sehr praktisch durchgeführt, indem auf dem besten Handpapier sowohl die Bogen wie die Enveloppen mit den verschiedenartigsten Darstellungen der genannten Meister geschmückt sind.« *(Dresdener Journal.)*

K. Heiss.

Eine Broschüre, enthaltend ausführliche Kritiken der gesammten Presse über die „Jugend" und deren „Ausstellungen von Originalen", steht auf Wunsch kostenlos zu Diensten.

JUGEND

MÜNCHNER ILLUSTRIRTE WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND LEBEN.

Preis für das Quartal von 13 Nummern M. 3.—. Monatsabonnement (4—5 Nummern) M. 1.—. Preis der einzelnen Nummer 30 Pf. — 26 Nummern bilden einen Band; in elegantem Originalband gebunden à M. 8.50, besonders zu Fest- und Gelegenheitsgeschenken geeignet.

Fr. Erler.

Die Erwägung, dass unter den zahlreichen in Deutschland erscheinenden illustrirten Wochenschriften sich keine einzige befindet, welche den Ideen und Bestrebungen unseres sich immer reicher gestaltenden öffentlichen Lebens in **künstlerisch durchaus freier Weise** gerecht wird, hat uns zu dem Versuche ermuthigt, diese offenbare Lücke unserer Zeitschriftlitteratur auszufüllen.

Wir wollen die **neue Wochenschrift**

„JUGEND"

nennen: damit ist eigentlich schon Alles gesagt. Selbstverständlich wenden wir uns nicht an die Jahrgänge, sondern an das Herz, auch der in der Herbstsonne alter Jahrgänge Gereiften, die so glücklich sind von sich zu sagen: »Altes Herz, was glühest du so!«

K. Küstner.

Ein »Programm« im spiessbürgerlichen Sinne des Wortes haben wir **nicht.** Wir wollen Alles besprechen und illustriren, was interessant ist, was die Geister bewegt, wir wollen Alles bringen, was schön, gut, charakteristisch, flott und — echt künstlerisch ist.

Kein Gebiet des öffentlichen Lebens soll ausgeschlossen, aber auch keines in den Vordergrund gestellt werden: hohe, höhere und höchste Kunst, Ornament, Decoration, Sport, Politik und Litteratur sollen heute ernst, morgen humoristisch oder satyrisch vorgetragen werden, wie es die Situation und der Stoff gerade erheischen. Hiezu sollen alle graphischen Künste, soll der »stilvolle Strich«, die ernste Skizze, die Karrikatur, die Photographie mobil gemacht werden. Und — »wo gute Reden sie begleiten«, d. h. umschwärmt von einem beweglichen Texte, da wird auch die Mitarbeit unserer frischmuthigen Illustratoren, der alten wie der jungen, munter fortfliessen.

Keine Form litterarischer Mitarbeit soll ausgeschlossen sein, wenn sie sich nur mit der Devise verträgt: »Kurz und gut«. Jedes Genre — das

Langweilige ausgenommen — ist gastlich willkommen geheissen: Lyrisches, Epigrammatisches, Novellistisches, Satyrisches, Reim und Prosa.

Und wer nur ein warmes Herz für diesen Gedanken hat, wer dazu beitragen will und die Kraft dazu in sich fühlt, mit uns zusammen ein lustiges Blatt an der Wende des Jahrhunderts zu schaffen, das uns den Uebergang in das Neue zu einem Vergnügen machen und die Bürde der Jahre erleichtern soll, der ist ebenso höflich, als herzlich eingeladen, sich frohen Muthes an dem Leben und Werden der »**Jugend**« zu betheiligen und, was er etwa an Zündstoff auf Lager hat, unserm Laboratorium baldigst anzuvertrauen.

Dank unserer Programmlosigkeit — einem »Programm«, das wir strikte aufrecht erhalten wollen — ist das Feld unserer Thätigkeit ein so unbegrenzt weites, das eigentlich jeder denkende und herzensfrohe Mensch irgend etwas für die »Jugend« in petto haben müsste.

Er braucht durchaus kein zünftiger Litterat zu sein! Und jeder Künstler, der wirklich einer ist, hat bestimmt auch was für unser Blatt, oder kann was für uns machen. Je frischer und freier eine Arbeit ist, je getreuer und unmittelbarer das Wesen des Künstlers in ihr sich spiegelt, desto willkommener wird sie uns sein!

Also vorwärts mit frischem Muth,

„JUGEND"

sei's Panier!

A. Münzer.

„Jugend"-Postkarten

Künstler-Postkarten

Verkleinerte Nachbildungen von Illustrationen aus der Münchener illustr. Wochenschrift „Jugend".

In Serien von je 25 Blatt.

Preis per Serie M. 2.50. Die Blätter werden auch einzeln abgegeben.

„Jugend"-Riesenkarten

Auf feinstem Kunstdruck-Carton im Formate $24^1/_2 \times 36^1/_2$ cm sind hervorragende Illustrationen aus unserer Wochenschrift „JUGEND" in künstlerischer Reproduktion zur Darstellung gebracht.

Jede Karte ist postfertig verpackt und wird durch die Post, wenn ohne schriftliche Mittheilungen, also nur Adresse und Absender, für 10 Pf., wenn mit schriftlichen Mittheilungen versehen, für 20 Pf. befördert.

Durch ihre hervorragenden künstlerischen Qualitäten eignen sich diese Riesen-Karten der Münchner „Jugend" in ganz besonderer Weise zu Gelegenheits-Geschenken, Reise-Grüssen und Reise-Erinnerungen etc. und werden auch als Wandschmuck gern Verwendung finden.

In Serien von je 6 Blatt. Preis per Serie M. 3.—, einzelne Blätter 60 Pf.

„Jugend"-Wahlpostkarten.

Ein Beitrag zu den 1898er Reichstagswahlen. Eine Serie von 9 Postkarten gez. von Arpad Schmidhammer. Preis 60 Pf.

„Jugend"-Spielkarten.

Ein vollständ. Kartenspiel von 36 Blatt in Farbendruck, gez. von Jul. Diez. Preis M. 1.50.

Bismarck-Postkarte

nach Zeichnung von Prof. Franz Stuck, in 3 Farben gedruckt à 10 Pf.

Dieselbe als **RIESENPOSTKARTE** à 60 Pfg.

GEORG HIRTH'S
SCHRIFTEN
U. A. M.

Aufgaben der Kunstphysiologie

von Georg Hirth. 2 Aufl. — 622 Seiten 8° mit 17 Abbildungen, br. osch. M. 6.—, in Originalband gebunden M. 7.—. Eine französische Uebersetzung von Lucien Arréat ist unter dem Titel: PHYSIOLOGIE DE L'ART im Verlage von Félix Alcan in Paris, 108 Boulevard St. Germain, publiziert und auch durch unsere Firma zu beziehen. (Preis Fr. 5.—.)

Inhalt: I. Theil: Vorwort. — Kunstphysiologie. — Der Begriff des »specifisch Künstlerischen«. — Gedächtnissökonomie — Nachbilder und Gesichtserinnerungen. — Die drei Grade des Merkens. — Die Eselsbrücke. — Kunstphysiologische Probleme. — Die Technik des einäugigen Sehens. — Vervollkommnung im Doppelauge. — Das Vorrecht des Grösseren. — Die körperhafte Perspektive. — Kunstfeindliche Irrlehren. — Das doppelte Lichtbad und die Lichtwaage. — »Die« Complementärfarbe. — Complementäre Energie und Lichtgleichung. — Das Augenmass für farbige Unterbrechungen. — Andere Erklärungen des Augenmasses. — Schwankende Gestalten des Seelenbildes. — Der reproduktive Massstab. — Ausmessung des Gesichtsfeldes aus der Blickruhe. — Die Wahrnehmung bewegter Lichter.

II. Theil: Die nervöse Organisation des Kunstverstandes. — Der Aufbau der Gedächtnisse. — Der Ort des Lichtgedächtnisses. — Spannungszustände; Erinnern und Vergessen. — Unterströmungen im verborgenen Gemerk. — Verborgene Aufmerksamkeit. — Gesichtserinnerung ist farbiges Licht. — Die Temperamente der Grundgedächtnisse und Merksysteme — Zur Naturgeschichte der künstlerischen Merksysteme. — Talentvererbung, Genie und Degeneration: 1. Die Vererbung des Talents und Genies; 2. Die angebliche Entartungspsychose des Genies; 3. Geisteskranke unter den genialen Künstlern; 4. Künstlerische Anwandlungen bei Irren; 5. Unlustneurose und Philosophie der Gesundheit. — Wie Bilder betrachtet sein wollen. — Alphabetisches Gesammtregister.

Lokalisations-Psychologie

oder die Anwendung der Lokalisationstheorie auf psychologische Probleme. Beispiel: Warum sind wir „zerstreut"? Von GEORG HIRTH. Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage. Mit einer Einleitung von Dr. L. Edinger. — 136 Seiten 8° in eleganter Ausstattung. Preis broschirt M. 1.50, in Leinwandband M. 2.—. Eine französische Ausgabe von Lucien Arréat ist unter dem Titel: Les localisations cérébrales en psychologie — *Pourquoi sommes-nous distraits?* im Verlage von Félix Alcan in Paris, 108 Boulevard St. Germain, publicirt und auch durch unsere Firma zu beziehen. (Preis Fr. 2.—.)

Es handelt sich hier um eine principiell bedeutsame Programmschrift, welche der Psychologie neue Wege zeigt, indem der Versuch gemacht wird, die psychologischen Thatsachen mit den Ergebnissen der modernsten Gehirnforschung ganz direct und bedingungslos in Einklang zu bringen: *Localisations-Psychologie.*

Der Autor fasst das Centralnervensystem nicht als ein einziges functionell homogenes Organ, sondern als eine Vielheit von Organen mit relativer Selbstständigkeit auf, welche, ähnlich wie die rein vegetativen Organe (Lunge, Herz, Verdauungs- und Fortpflanzungsapparate etc.), verschieden stark sein können und in ihrer physiologischen Entwickelung verschiedenen Fortgang zeigen. Er spricht deshalb von den Temperamenten der verschiedenen Gedächtnissprovinzen und erklärt die oft so auffallenden Widersprüche in Intelligenz, Charakter und Temperament desselben Individuums aus den Associations- und Suggestionsverhältnissen. Der Verfasser tritt für die Vererbung erworbener Eigenschaften ein und errichtet eine Art von Neuidealismus, der in der Theorie der erblichen Entlastung gipfelt. Die Frage der »Zerstreutheit« wird hier zum ersten Male unter dem Gesichtspunkte der Localisation der Gehirnfunctionen eingehend behandelt.

Energetische Epigenesis und epigenetische Energieformen, insbesondere

Merksysteme und plastische Spiegelungen.

Eine Programmschrift für Naturforscher und Aerzte von **Georg Hirth.** 210 Seiten 8° mit 8 Illustrationen. Preis M. 4.—.

Der Verfasser geht von der Ansicht aus, dass mit der Complication der das Leben unterhaltenden chemischen und physiologischen Prozesse auch die Complication der Energiepotentiale und ihrer Wirkungsweisen gleichen Schritt halte. So wenig, wie es bisher gelungen sei, die chemischen Verbindungen des Biogens (lebendigen Eiweisses) künstlich darzustellen oder auch nur zu analysiren, so wenig dürften die Energien des Lebens allein mit den bekannten physikalischen Kräften der anorganischen Natur gemessen werden. Die letzteren seien durch die Experimentir- und Maschinenbaukunst der letzten drei bis vier Generationen entdeckt worden, wogegen die Energien des Lebens Produkte unermesslich langer *epigenetischer* Entwicklung seien; schon wegen der ausserordentlichen Einheit seiner materiellen Systeme sei die Erklärung des Lebens aus der bekannten anorganischen Mechanik unthunlich. Der Verfasser nennt die energetischen Systeme des Lebens mit Rücksicht auf ihre sehr bedingte Fortbildungsfähigkeit »freikonservative« und er verfolgt ihr Walten bis in das verwickelte Gebiet der Gehirnfunktionen (Merksysteme). Die unausgesetzte Neu- und Fortbildung, d. h. Vererbung dieser Systemmassen erklärt Hirth aus der durch Millionen von Generationen, durch »Epigenesis«, verstärkten Werbeenergie der Keimbestandtheile; die Thatsache, dass diese ihr Volumen in kurzer Zeit milliardenmal vergrössern und zahllose energetische Differenzirungen, systematische Organe und Korrelationen veranlassen, könne unmöglich nur morphologisch beurtheilt werden. Jedes Organ, jedes der tausend in uns lebenden Systeme, ja jede einzelne Zelle haben ihr auf- und absteigendes (embryonales, stationäres und invalides) Energieleben; auch die Schwankungen desselben unterliegen einer, wenn auch nicht stets erkennbaren »epigenetischen« Gesetzmässigkeit. Aus der Annahme eigenartiger Energieformen und einer *energetischen* Epigenesis *neben oder sogar über der morphischen* (»die Energie ist die Mutter der Form«), und indem er konsequent die Funktionen (auch die psychischen) als kinetische Energie anspricht, gewinnt der Verfasser zugleich eine Reihe wesentlich neuer Gesichtspunkte nicht nur für die hygienischen und Vererbungsfragen, sondern auch für die Beurtheilung der Sinnesthätigkeiten (plastischen Spiegelungen), des nervösen und geistigen Lebens und seiner Erkrankungen.

Das plastische Sehen

als Rindenzwang — Specifische Empfindung für Fernqualitäten des Lichtes — Konfluenz homologer Lichter mit dem Vortritt des grösseren — Näherempfindung vereinigter Lichter — Weitere Steigerung des Nähergefühls in lateraler Richtung des breiten Netzhautbildes — von GEORG HIRTH. 6 Bog. gr. 8°, mit 10 Text-Illustrationen und 34 Tafeln mit stereoskopischen Abbildungen. Preis broschirt M. 5.—. Eine französische Ausgabe von Lucien Arréat ist unter dem Titel: La vue plastique, fonction de l'écorce cérébrale im Verlage von Félix Alcan in Paris, 108 Boulevard St. Germain, publicirt und auch durch unsere Firma zu beziehen. (Preis Fr. 8.—.)

Diese Schrift behandelt eines der grössten psycho-physiologischen Probleme. Der Verfasser hat es zum ersten Male versucht, den Vorgang des Einfachsehens disparater Bilder und der damit verbundenen Empfindung der dritten Dimension aus einer festen, angeborenen Organisation der zentralen Nervenelemente zu erklären.

Ideen über Zeichen-Unterricht u. künstlerische Berufsbildung

von GEORG HIRTH. Vierte Auflage. 3 Bogen gr. 8°. Preis 75 Pf.

Der Verfasser hat in dieser Schrift seine Ideen zu einer weitgehenden Reform des gesamten Zeichenunterrichts niedergelegt. Dieselbe beansprucht das lebhafte Interesse aller Künstler und Zeichenlehrer, wie aller Kunstfreunde und ist der Beachtung dieser Kreise angelegentlich empfohlen.

Franz v. Seitz u. Lorenz Gedon.

Worte der Erinnerung von GEORG HIRTH. Mit den Gedichten von Karl Hoff und Wilhelm Busch. 1884. 2 Bogen 8°. Auf Büttenpapier. Preis M. 1.—.

„Ueber fremde Einflüsse in der Chinesischen Kunst

von Prof. Dr. Friedr. Hirth. 6¼ Bogen 8°

mit 18 Textillustrationen. Preis brosch. M. 3.—.

Professor Hirth, der seit 26 Jahren in chinesischen Diensten gestanden und zuletzt als Zolldirektor in Tschungking in der Provinz Ssï-tschuang gelebt hat, sucht in dieser der chinesischen Kunstgeschichte gewidmeten Arbeit nachzuweisen, dass um das Jahr 100 vor Christus, nachdem die chinesische Machtsphäre durch Besiegung des Landes Ta-yüan bis in die Nähe von Samarkand vorgerückt war, sich ein Wechsel im chinesischen Kunstgeschmack vollzog.

Chinesische Studien

von Prof. Dr. Friedrich Hirth. Erster Band.

21 Bogen Lexicon 8° mit 21 Abbildungen; Ladenpreis M. 15.—.

Inhalt: Zur Geschichte des antiken Orienthandels. — Zur Geschichte des Orienthandels im Mittelalter. — Die chinesische Porzellanindustrie im Mittelalter. — Zur Geschichte des Glases in China. — Die chinesischen Annalen als Quelle zur Geschichte asiatischer Völker. — Die Handelsprodukte von Kuang-tung. — Chinas Handelsverhältnisse. — Ueber chinesische Quellen zur Geographie von Kuang-tung mit besonderer Berücksichtigung der Halbinsel Lei-chou. — Das Beamtenwesen in China. — Die Verwaltung der chinesischen Seezölle. — Die chinesische Presse. — Fremdwörter aus dem Chinesischen. — Ueber den Mäander und das Triquetrum in der chinesischen und japanischen Ornamentik. — Ueber Augenbrauen und Brauenschminke bei den Chinesen. — Die Erfindung des Papiers in China. — Ueber chinesische Metallspiegel. — Namen- und Sachregister.

Dieses in Fachkreisen hochwillkommene Werk, eine Frucht zwanzigjähriger Studien und Erfahrungen in China, ist nur in einer verhältnissmässig kleinen Auflage gedruckt worden; für jede grössere Bibliothek des In- und Auslandes ist es als Quellenwerk unentbehrlich.

Regententabellen zur Weltgeschichte

von Siegfried Hirth. 11 Bogen gr. 8°, brosch. M. 2.—, in Leinwand geb. M. 2.60.

Die »*Regententabellen*« enthalten die Listen der Staatsoberhäupter alle gegenwärtig noch existierenden, sowie der meisten untergegangenen Staaten ausserdem sind bei jedem Lande noch die wichtigsten Jahreszahlen übe Entstehung, Untergang und andere staatsgeschichtliche Ereignisse angegeben

Diese in ihrer Art ganz neue Zusammenstellung füllt als eine Lücke, die bisher bestanden hat, aus und bildet ein praktisches Hilfsbuch für alle Gebildeten, die sich mit Geschichte befassen. Ganz unentbehrlich dürfte dieses Buch für Redaktionen von politischen Zeitungen werden dann auch für Lehrer und Schüler an höheren Schulen u. a.m. Jedem Zeitungsleser ferner und jedem Gebildeten überhaupt wird dieses neue praktisch Nachschlagebuch von Nutzen und desshalb willkommen sein.

BRUCKMANN'SCHE BUCHDRUCKEREI, MÜNCHEN.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Fine Arts Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06505 797 6

TIZIAN
VAN EYCK
RUBENS
RAFAEL
DURER
REMBRANDT